

VIRGINIA WOOLF

*A arte do
romance*



L&PM POCKET



VIRGINIA WOOLF

*A arte do
romance*



L&PM POCKET



VIRGINIA WOOLF

*A arte do
romance*

Tradução de DENISE BOTTMANN

L&PM

Horas numa biblioteca1

COMECEMOS ESCLARECENDO A antiga confusão entre o homem que gosta de erudição e o homem que gosta de leitura, e ressaltamos que não há nenhuma ligação entre eles. O erudito é um entusiasta solitário, sedentário e concentrado, que procura descobrir por meio dos livros algum grão específico de verdade que lhe é caro. Se é tomado pela paixão de ler, seus ganhos diminuem e lhe escapam entre os dedos. O leitor, por outro lado, precisa refrear desde o começo a vontade de aprender; se adquire conhecimento, ótimo, mas ir em busca, ler por método, tornar-se especialista ou autoridade muito provavelmente matará o que nos apraz considerar uma paixão mais humana da pura leitura desinteressada.

Apesar disso, podemos facilmente invocar uma imagem que se adéqua ao homem livresco e nos faz sorrir a suas custas. Imaginamos um personagem pálido e emaciado com seu camisolão, perdido em pensamentos, incapaz de tirar uma chaleira do fogo ou de se dirigir a uma dama sem enrubescer, ignorante das notícias do dia, mas versado nos catálogos dos sebos, em cujos recintos escuros ele passa as horas claras do dia – uma figura encantadora em sua simplicidade intratável, sem dúvida, porém, muito diferente daquela a que dedicaremos nossa atenção. Pois o verdadeiro leitor é jovem, por essência. É um indivíduo de grande curiosidade, cheio de ideias, expansivo e de espírito aberto, para quem a leitura se afigura mais um vigoroso exercício ao ar livre do que um estudo em local protegido; galga a estrada íngreme, sobe a alturas sempre maiores das montanhas, até que a atmosfera se faça tão rarefeita que se

torna quase irrespirável; para ele, não é de maneira nenhuma uma atividade sedentária.

Mas, além das afirmações gerais, não seria difícil provar por um conjunto de fatos que a grande fase para a leitura ocorre entre os dezoito e os 24 anos. A mera listagem do que se lê nessa fase desperta o desânimo em pessoas mais velhas. Não é apenas o fato de termos lido tantos livros, mas sim que tivéssemos esses livros para ler. Se quisermos refrescar nossa memória, tomemos um daqueles velhos cadernos de notas a que todos nós, em algum momento, demos início com entusiasmo. A maioria das páginas está em branco, isso é verdade; mas encontraremos no começo algumas páginas ocupadas por uma letra caprichada e surpreendentemente legível. Ali anotamos os nomes dos grandes autores por ordem de mérito; ali copiamos belas passagens dos clássicos; ali estão as listas dos livros a serem lidos; e ali, o mais interessante de tudo, as listas dos livros já lidos, como o leitor atesta, com certa vaidade juvenil, sublinhando com tinta vermelha. Citaremos uma lista dos livros que alguém leu num janeiro de outrora aos vinte anos de idade, a maioria deles, provavelmente, pela primeira vez; 1. *Rhoda Fleming*. 2. *The Shaving of Shagpat* [A barba de Shagpat]. 3. *Tom Jones*. 4. *The Laodicean* [A indiferente]. 5. *Psychology* de Dewey. 6. *O livro de Jó*. 7. *Discourse of Poetry* [Discurso de poesia], de Webbe. 8. *The Duchess of Malfi* [A duquesa de Malfi]. 9. *The Revenger's Tragedy* [A tragédia do vingador].² E assim segue de mês a mês, até que, como acontece com listas assim, ela se interrompe no mês de junho. Mas, se seguirmos o leitor ao longo desses seus meses, fica claro que ele não pode ter feito quase nada além de ler. A literatura elisabetana foi percorrida de maneira bastante exaustiva; leu muito de Webster, Browning, Shelley, Spenser e Congreve; leu Peacock do começo ao fim;

releu duas ou três vezes a maioria dos romances de Jane Austen. Leu todo Meredith, todo Ibsen e um pouco de Bernard Shaw. Também podemos ter razoável certeza de que o tempo que não foi gasto em leitura foi gasto em alguma magnífica discussão, contrapondo gregos e modernos, romantismo e realismo, Racine e Shakespeare, até surgir a luz pálida do amanhecer.

As velhas listas estão ali para nos despertar um sorriso e talvez um leve suspiro, mas gostaríamos também de evocar o estado de espírito com que se deu essa orgia de leituras. Felizmente, esse leitor não era nenhum prodígio e, com um pequeno esforço mental, em geral conseguimos relembrar pelo menos as fases de nossa iniciação pessoal. Os livros que lemos na infância, depois de surripiá-los de uma prateleira supostamente inacessível, guardam algo da irreabilidade e da reverência com que furtamos a luz da aurora nascendo nos campos silenciosos, enquanto o resto da casa dorme. Espiando pelas cortinas, mal reconhecemos as formas estranhas das árvores veladas pela névoa, mesmo que as relembremos pelo resto da vida; pois as crianças têm uma estranha premonição do que está por vir. Mas a leitura em anos mais avançados, como a lista no exemplo dado acima, é uma questão totalmente diferente. Pela primeira vez todas as restrições foram removidas; podemos ler o que quisermos; as bibliotecas estão ao nosso dispor e, melhor de tudo, temos amigos que se encontram na mesma situação. Por dias a fio, não fazemos outra coisa senão ler. É uma época de entusiasmo e exaltação sem igual. É como se corrêsemos a identificar heróis. Sentimos uma espécie de espanto mental por estarmos realmente fazendo isso e, ademais, há uma absurda arrogância e desejo de exibir nossa familiaridade com os maiores seres humanos que já existiram no mundo. A paixão pelo conhecimento se encontra então no ponto mais agudo ou, pelo menos, mais confiante, e estamos num estado de espírito

muito categórico que se sente atendido pelos grandes escritores, que dão a impressão de concordar conosco na avaliação do que é bom na vida. E como é necessário sustentarmos nossa posição contra alguém que adotou como herói Pope, digamos, em vez de Sir Thomas Browne, desenvolvemos uma profunda afeição por esses homens e sentimos que os conhecemos, não como os outros os conhecem, mas de uma maneira pessoal, por nós mesmos. Travamos batalhas sob sua bandeira e quase que sob seus olhos. Assim percorremos as velhas livrarias e voltamos para casa arrastando fólios e in-quarto, Eurípides em plaquetas de madeira e Voltaire em 89 volumes in-octavo.

Todavia, essas listas são documentos interessantes, pois parecem não incluir quase nada dos autores contemporâneos. É claro que Meredith, Hardy e Henry James ainda estavam vivos quando esse leitor chegou a eles, mas já eram aceitos entre os clássicos. Não há ninguém de sua própria geração que o influencie como Carlyle, Tennyson ou Ruskin influenciaram os jovens de sua época. E isso cremos ser algo muito característico da juventude, pois, a menos que exista algum grande nome reconhecido, o jovem não terá nada a fazer com os nomes menores, ainda que tratem do mundo em que ele vive. O jovem preferirá voltar aos clássicos e se consorciar integralmente com intelectos de primeiríssima ordem. Por ora, ele se mantém acima de todas as atividades dos homens e, olhando-os à distância, julga-os com altivo rigor.

De fato, um dos sinais do final da juventude é o surgimento de um senso de solidariedade com outros seres humanos, quando ocupamos nosso lugar entre eles. Gostaríamos de crer que mantemos nossos padrões no mesmo alto nível; mas sem dúvida temos mais interesse pelos escritos de nossos contemporâneos e lhes perdoamos a falta de inspiração em favor de algo

que nos aproxime mais. Pode-se até sustentar que, na verdade, aprendemos mais com os vivos, por inferiores que possam ser, do que com os mortos. Em primeiro lugar, não pode existir nenhuma vaidade secreta em ler nossos contemporâneos, e o tipo de admiração que inspiram é extremamente calorosa e genuína, já que, para abrir espaço para nossa fé neles, muitas vezes precisamos sacrificar alguns respeitáveis preconceitos que nos engrandecem. Também temos de encontrar nossas razões pessoais para nossos gostos e desgostos, o que serve de estímulo à nossa atenção e é a melhor maneira de provar que lemos e entendemos os clássicos.

Assim, estar numa grande livraria, cheia de livros tão novos que as páginas ainda estão quase coladas e o dourado das lombadas ainda está fresco, desperta um entusiasmo tão prazeroso quanto o velho entusiasmo da banca de livros usados. Talvez não seja tão sublime. Mas a antiga voracidade em saber o que pensavam os imortais cedeu lugar a uma curiosidade muito mais tolerante em saber o que nossa própria geração pensa. O que sentem os homens e mulheres existentes, como são as casas onde moram, que roupas usam, que posses têm e o que comem, o que amam e odeiam, o que veem no mundo ao redor, qual é o sonho que preenche os intervalos de suas vidas ativas? Eles nos contam tudo isso em seus livros. Neles enxergamos como que com nossos próprios olhos o corpo e a mente de nossa época.

Quando esse espírito de curiosidade se apodera totalmente de nós, logo a poeira virá se assentar numa densa camada sobre os clássicos, a menos que alguma necessidade nos obrigue a lê-los. Pois as vozes vivas são, afinal, as que entendemos melhor. Podemos tratá-las como tratamos nossos iguais; elas adivinham nossos enigmas e, talvez mais importante, entendemos seus gracejos. E logo desenvolvemos outro gosto, que os

grandes não satisfazem – não um gosto valioso, talvez, mas sem dúvida muito agradável: o gosto por livros ruins. Sem cometer a indiscrição de citar nomes, sabemos com toda certeza quais autores escreverão a cada ano (pois felizmente são prolíficos) um romance, um livro de poemas ou de ensaios que nos dará um prazer indescritível. Devemos muito aos livros ruins; de fato, seus autores e seus protagonistas vêm a se incluir entre aquelas figuras que desempenham um enorme papel em nossa vida silenciosa. Acontece algo similar no caso dos autores de biografias e autobiografias, que criaram um gênero quase novo em nossos tempos. Nem todas são de indivíduos importantes, mas o estranho é que apenas os mais importantes, os duques e os políticos, são sempre realmente maçantes. Os homens e as mulheres que decidem sem qualquer justificativa, a não ser talvez que viram o Duque de Wellington numa determinada ocasião, confiar-nos suas opiniões, suas brigas, aspirações e fraquezas, em geral vêm a se tornar, pelo menos no momento, atores nesses dramas particulares com que preenchemos o tempo em nossos passeios solitários e em nossas horas insones. Eliminemos tudo isso de nossa consciência e ficaremos realmente pobres. E há ainda os livros de crônicas e história, livros sobre abelhas, vespas, indústrias, minas de ouro, imperatrizes, intrigas diplomáticas, livros sobre rios, povos selvagens, sindicatos, leis parlamentares, que sempre lemos e sempre, oh!, esquecemos. Talvez não estejamos fazendo uma boa defesa das livrarias ao confessar que elas satisfazem muitos desejos que, à primeira vista, não têm nada a ver com literatura. Mas lembremos que aqui temos uma literatura em formação. Entre esses novos livros, nossos filhos escolherão um ou dois que farão com que sejamos conhecidos para sempre. Aqui, se conseguíssemos identificá-lo, está um poema, um romance ou um livro de

história que se destacará e dialogará com outras épocas sobre nossa época, jazendo nós em silêncio, como a multidão dos dias de Shakespeare jaz em silêncio e vive para nós apenas nas páginas de suas peças e seus poemas.

Cremos que assim é; no entanto, no caso dos livros novos, é estranhamente difícil saber quais são os livros de verdade e o que eles nos contam, e quais são os livros de empulhação que se desfarão depois de um ou dois anos. Podemos ver que há muitos livros, e é frequente nos dizerem que, hoje em dia, qualquer um sabe escrever. Talvez seja verdade; mesmo assim, não duvidamos de que no centro dessa imensa loquacidade, dessa inundação e incontida efervescência da linguagem, dessa irreticência, vulgaridade e trivialidade, encontra-se o calor de uma grande paixão que só precisa do acaso de um intelecto mais apropriado do que os demais para moldá-la numa forma que perdurará nas épocas futuras. Deveríamos ter prazer em observar esse turbilhão, combater lançando mão das ideias e concepções de nossa época, agarrar o que podemos usar, matar o que consideramos sem valor e, acima de tudo, entender que devemos ser generosos com as pessoas que estão dando a suas ideias a melhor forma que lhes é possível. Não existe outra época da literatura mais insubmissa à autoridade do que a nossa, mais livre do domínio dos grandes; nenhuma parece tão imprevisível na dádiva de sua reverência, nem tão volátil em suas experimentações. Pode parecer, mesmo aos atentos, que não há vestígio de qualquer escola ou objetivo na obra de nossos poetas e romancistas. Mas sempre existe o pessimista, e ele não nos persuadirá de que nossa literatura morreu, nem nos impedirá de sentir a beleza que refulge vívida e verdadeira quando os jovens escritores, para dar forma a suas novas visões, reúnem as antigas palavras da mais bela entre as línguas vivas. Tudo o que possamos ter aprendido com a leitura dos

clássicos agora nos é necessário para julgar a obra de nossos contemporâneos, pois, enquanto houver vida neles, estarão lançando suas redes em algum abismo desconhecido para capturar novas formas, e teremos de lançar nossa imaginação em seu encalço, se quisermos aceitar e entender os singulares presentes que nos trazem de volta.

Mas, se precisamos de todo o nosso conhecimento acerca dos antigos escritores para acompanhar o que os novos estão tentando, também é verdade que, depois de nos aventurarmos entre os livros novos, voltamos aos antigos com olhos muito mais argutos. É como se agora fôssemos capazes de surpreender seus segredos, de olhar suas obras em profundidade e ver suas partes se reunirem, pois observamos a criação de livros novos, e com olhos isentos de preconceitos podemos julgar melhor o que eles estão fazendo, o que é bom e o que é ruim. Provavelmente descobriremos que alguns dos grandes são menos veneráveis do que imaginávamos. Na verdade, não são tão consumados ou tão profundos quanto alguns de nossa própria época. Mas, se isso parece verdade em um ou dois casos, perante outros somos tomados de uma espécie de humilhação entremesclada de alegria. Tome-se Shakespeare, Milton ou Sir Thomas Browne. Nosso parco conhecimento sobre a forma de fazer as coisas aqui não nos vale muito, mas fornece um prazer adicional à nossa fruição. Algum dia, em nossos primeiros tempos, teremos sentido por suas obras esse assombro que se apodera de nós, agora que joeiramos uma infinidade de palavras e seguimos por caminhos inexplorados em busca de novas formas para nossas novas sensações? Os livros novos podem ser mais estimulantes e, em alguns aspectos, mais sugestivos do que os antigos, mas não nos fornecem aquela absoluta certeza de prazer que nos percorre quando voltamos a *Comus*, a *Lycidas*, a *Urn Burial* [*Sepultamento*

em urna] ou a *Antônio e Cleópatra*.³ Longe de nós arriscar qualquer teoria sobre a natureza da arte. Talvez nunca venhamos a saber mais sobre ela do que sabemos por natureza, e nossa maior experiência da arte só nos ensina o seguinte: entre todos os nossos prazeres, os que obtemos com os grandes artistas estão indiscutivelmente entre os melhores, e mais não sabemos. Mesmo assim, sem recorrer a nenhuma teoria, encontraremos nessas obras uma ou duas qualidades que dificilmente encontraremos em livros escritos no prazo de nossa existência. A própria época pode ter uma alquimia toda sua. Mas uma coisa é verdade: podemos lê-los quantas vezes quisermos sem que percam qualquer virtude e deixem uma mera casca sem sentido; têm uma finalidade completa em si mesmos. Sobre eles não paira nenhuma sombra de sugestão, provocando-nos com uma variedade de ideias adventícias. Mas todas as nossas faculdades são convocadas para a tarefa, como nos grandes momentos de nossa experiência pessoal; de suas mãos desce sobre nós uma consagração, que devolvemos à vida, a qual então sentimos com mais intensidade e compreendemos com mais profundidade do que antes.

¹ Publicado originalmente no *Times Literary Supplement* de 30 de novembro de 1916 e posteriormente compilado na coletânea *Granite and Rainbow*, de 1958.

² De, respectivamente, George Meredith, George Meredith, Henry Fielding, Thomas Hardy, John Dewey, Bíblia, William Webbe, John Webster, Thomas Middleton. (N.T.)

³ De, respectivamente, John Milton, John Milton, Thomas Browne e Shakespeare. (N.T.)

POR QUE ESCOLHERAM justo este lugar aqui para erguer a casa? Por causa da vista, talvez. Não que olhassem as vistas como nós olhamos, imagino eu, mas como um estímulo à ambição, como uma demonstração de poder. Pois na época eram senhores daquele vale, verdejante de árvores, e possuíam pelo menos toda aquela parte da charneca que fica no lado direito da estrada. Em todo caso, aqui foi erguida a casa, aqui se impôs limite às árvores e às samambaias; aqui se levantou um andar acima do outro, e alguns metros abaixo, nos alicerces do solo, escavaram-se porões frescos e fundos ao redor.

A casa tinha biblioteca; um aposento baixo e comprido, ladeado por pequenos livros lustrosos, fólhos e alentados volumes de teologia. As prateleiras eram entalhadas com aves bicando cachos de frutas de madeira. Um sacerdote pálido cuidava deles, desempoeirando ao mesmo tempo os livros e as aves entalhadas. Ali estão todos eles: Homero e Eurípides, Chaucer, então Shakespeare, os elisabetanos e, a seguir, vêm as peças da Restauração, estas mais manuseadas e enebadas como que pela leitura à meia-noite, e assim até nossos dias ou muito próximo, Cowper, Burns, Scott, Wordsworth e os demais. Eu gostava daquele aposento. Gostava da vista por todo o campo que se tinha da janela, e a linha azul entre o intervalo das árvores na charneca era o Mar do Norte. Gostava de ler ali. Aproximava-se a poltrona pálida junto à janela e assim a luz incidia na página, por sobre o ombro. Às vezes a sombra do jardineiro aparando a grama cruzava por ali e ele, com botas de borracha, conduzia o cavalo de

um lado e outro, a máquina dando um pequeno rangido, que parecia ser a própria voz do verão, ao dar a volta e percorrer outra larga faixa verde ao lado da recém-cortada. Eu pensava nelas como a esteira de um navio, principalmente quando contornavam os canteiros de flores como ilhas e as fúcsias podiam ser faróis e os gerânios, por algum capricho da fantasia, eram Gibraltar; sobre o rochedo ficavam os casacos vermelhos dos invencíveis soldados britânicos.

Então da casa saíam damas altas, que desciam pelos caminhos na grama para ser recebidas pelos cavalheiros daqueles tempos portando raquetes, e bolas brancas que eu conseguia apenas divisar, por entre os arbustos que ocultavam a quadra de tênis, saltando por cima da rede, e as figuras dos jogadores passavam de um lado a outro. Mas não me distraíam de minha leitura, não mais do que as borboletas visitando as flores, as abelhas se dedicando a seus assuntos mais sérios nos mesmos botões ou os tordos saltando ligeiros dos galhos baixos do sicômoro para a grama, dando dois passos na direção de alguma lesma ou mosca e então saltando de volta, com decisão ligeira, para o galho baixo. Nada disso me distraía naqueles dias; e, de uma maneira ou outra, estando as janelas abertas e segurando eu o livro de modo que se recortava contra um fundo de sebes de escalônias e um azul distante, era como se o que eu lia, em vez de ser um livro, estivesse pousado na paisagem, não impresso, não encadernado nem costurado, mas, de certa forma, o produto de árvores, campos e o céu do verão quente, como o ar que, nas manhãs bonitas, nadava em torno das coisas.

Eram circunstâncias, talvez, que conduziam a mente ao passado. Sempre por trás da voz, da figura, da fonte, parecia se estender uma avenida incomensurável, que corria até um ponto de outras vozes, figuras,

fontes que se afilavam indistintas no mais remoto horizonte. Se olhava meu livro, podia ver Keats e Pope por detrás, e então Dryden e Sir Thomas Browne – legiões deles se fundindo na massa de Shakespeare, e por trás dele, se se escrutasse por tempo suficiente, surgiam alguns vultos com roupas de peregrinos, Chaucer talvez e, mais uma vez – quem, mesmo? – algum poeta desconhecido capaz de escandir suas palavras; e assim desapareciam.

Mas, como disse, mesmo o jardineiro conduzindo seu cavalo fazia parte do livro e, desviando-se da página, os olhos pousavam em seu rosto, como se chegassem a ele atravessando muitas eras. Isso explicava o tom trigueiro e suave das faces, e as linhas de seu corpo, mal disfarçadas pelo pano pardo grosseiro do casaco, podiam pertencer a qualquer trabalhador de qualquer época, pois as roupas do trabalhador rural pouco tinham mudado desde os dias saxões e os olhos semicerrados podem povoar um campo tal como se antes da conquista normanda. Esse homem ocupou seu lugar com naturalidade ao lado daqueles poetas mortos. Arou, semeou, bebeu, marchou em combate algumas vezes, cantou sua canção, galanteou e desceu ao solo formando apenas uma ondulação verde na terra do cemitério, mas deixando meninos e meninas atrás de si para continuarem seu nome e conduzirem o cavalo no gramado, nessas manhãs quentes de verão.

Por entre essa mesma camada de tempo podiam-se ver com igual clareza as figuras mais fulgurantes de cavaleiros e damas. Podia-se vê-los; é verdade. O damasco maduro do vestido das damas e o carmesim dourado dos cavaleiros imprimem imagens coloridas flutuantes nas ondulações escuras das águas do lago. Na igreja, também, podia-se vê-los estendidos como que num triunfante repouso, as mãos dobradas, os olhos fechados,

seus cães favoritos aos pés e todos os escudos dos ancestrais, ainda com débeis toques de azul e vermelho, a sustentá-los. Assim decorados e preparados, parecem esperar, aguardar, com confiança. Amanhece o dia do julgamento. De olhos abertos, a mão dele busca a mão dela, ele a conduz pelas portas abertas e por entre as fileiras de anjos com suas trombetas, para um gramado mais macio, uma morada mais régia e mansões de alvenarias mais alvas. Enquanto isso, praticamente nenhuma palavra rompe o silêncio. É, afinal, uma questão de vê-los.

Pois a arte do discurso chegou tarde à Inglaterra. Esses Fanshaw e Legh, Verney, Paston e Hutchinson, todos bem dotados de berço e pela natureza, legando tão grande tesouro de madeira marchetada e mobiliário antigo, coisas feitas com cuidado e ornadas com delicadeza, com elas legaram apenas uma mensagem um tanto estropiada ou de uma formalidade tão rígida que a tinta parece ter secado no momento em que traçava as palavras. Teriam, então, usufruído essas posses em silêncio, ou os assuntos da vida eram conduzidos com uma imponência correspondente a esses polissílabos duros e essas frases ramificadas? Ou, como crianças num domingo, acalmavam-se e se aquietavam ao sentar para escrever o que passaria de mão em mão, dando assunto de conversa durante o inverno ao pé do fogo, e por fim seria guardado com outros documentos importantes num quarto protegido da umidade, acima da lareira da cozinha?

“Em outubro, como lhe contei”, escreveu Lady Fanshawe por volta de 1601, “meu marido e eu fomos à França por Portsmouth onde, andando à beira-mar... dois navios dos holandeses dispararam tiros contra nós, tão próximos que ouvimos o zunido ao passarem por nós: a isso disse a meu marido para voltar depressa e comecei a correr. Mas ele não alterou o passo, dizendo: se formos mortos, tanto faz que seja andando ou

correndo.” Aí está, sem dúvida, o espírito de dignidade que a controla. Os projéteis passam zunindo pela areia, mas Sir Richard não se apressa e resume sua ideia de morte – morte visível, tangível, uma inimiga, mas inimiga de carne e osso a ser enfrentada com bravura, empunhando a espada como um cavaleiro – fleuma esta que ela (pobre mulher) admira, embora, na praia em Portsmouth, não consiga imitar. Dignidade, lealdade, magnanimidade – tais são as virtudes que Lady Fanshawe enaltece e pelas quais molda sua linguagem, retraindo seus naturais deslizes e ninharias e dando a crer que a vida para as pessoas de estirpe nobre e moral elevada era igualmente decorosa e sublime. E também a pluma, quando os pequenos tiros da vida cotidiana passavam zunindo por ela – dezoito filhos em 21 anos, os quais criou e, na maioria, enterrou – devia se reprimir e manter o passo lento, sem correr. Escrever é, para eles e como já não pode mais ser para nós, fazer; fazer algo que resistirá e manterá a atitude de bravura aos olhos da posteridade. Pois a posteridade é o juiz desses ideais, e é para esse público distante e imparcial que Lady Fanshawe e Lucy Hutchinson escrevem, e não para John em Londres ou para Elizabeth, que se casou e foi morar em Sussex; não são missivas diárias para os filhos, não chegam amigos à mesa do desjejum trazendo não só as notícias das colheitas e dos criados, das visitas e do mau tempo, mas também a narrativa mais sutil do amor e da indiferença, da afeição arrefecendo ou prosseguindo sólida; aparentemente não há linguagem para esse frágil fardo. Horace Walpole, Jane Carlyle, Edward Fitzgerald são fantasmas nas próprias fimbrias do tempo. Assim, esses nossos ancestrais, embora majestosos e belos de ver, são silenciosos; percorrem galerias e parques em meio a um pequeno oásis de silêncio que impede a intrusão do espírito moderno. Aqui, mais uma vez, estão os Legh: gerações e gerações deles,

todos ruivos, todos morando em Lyme, que tem estado em construção nesses mais de trezentos anos, todos eles homens de educação, caráter e meios, e todos, pelos critérios modernos, obtusos. Escrevem sobre uma caça à raposa e como se embebedaram após “uma Tigella de Ponche Quente com as patas da Rapposa aferventadas junto”, e como “Sir Guilherme bebeu com abundancia e só no final se apercebeu que estava bêbado, ‘mas’, para citta-lo, ‘pouco me importa, hoje matei uma rapposa’”. Mas, depois de matarem a raposa, beberem o ponche, disputarem uma corrida a cavalo, fazerem uma rinha de galos de briga e brindarem discretamente ao Rei na água ou mais explicitamente a “Uma Nova Terra e o Terrier Brioso”⁵, seus lábios se calam, seus olhos se fecham; não têm mais nada a nos dizer. Por grosseiros ou taciturnos que possamos julgá-los, sujeitos obtusos herdando os cabelos ruivos e o pouquíssimo cérebro debaixo deles, mesmo assim mais atividades empreenderam, mais vida ganhou molde com eles do que podemos calcular ou, na verdade, dispensar. Se Lyme tivesse sido apagada e as mil outras casas de igual importância que se encontravam pela Inglaterra como pequenas fortalezas da civilização, onde era possível ler livros, encenar peças, fazer leis, encontrar os vizinhos e conversar com estrangeiros vindos do exterior, se esses espaços conquistados à barbárie invasiva não tivessem persistido até se garantir um solo seguro e conter o pântano, como nossos espíritos mais delicados – nossos escritores, pensadores, músicos, artistas – teriam passado sem paredes que lhes dessem abrigo ou flores sobre as quais se abrissem suas asas? Travando guerra ano após ano, no inverno e entre intempéries, precisando de todas as suas faculdades para manter o teto firme, a despensa cheia, os filhos vestidos e ensinados, os dependentes atendidos, naturalmente nossas

ancestrais aparecem nas horas de ócio bastante rudes e calados – como os rapazes que, depois de um longo dia arando a terra, raspam a lama das botas, retesam as costas para distender os músculos enrijecidos e despencam na cama sem nem pensar em livro, caneta ou jornal. A pequena linguagem do afeto e da intimidade que em vão procuramos necessita de travesseiros macios, espreguiçadeiras, garfos de prata, aposentos privados; ela precisa ter a seu dispor um estoque de pequenas palavras, ágeis e domesticadas, atendendo ao chamado da mais ligeira ocasião, refinando-se à mais tênue sombra. Acima de tudo, talvez, é necessário ter boas estradas e carruagens, frequentes reuniões, despedidas, festas, alianças e separações para romper as frases esplendorosas; as espreguiçadeiras talvez tenham sido a morte da prosa inglesa. Os anais de uma velha família obscura como os Legh mostram com bastante clareza como o lento processo de mobiliar os aposentos vazios e tomar o coche para Londres como algo corriqueiro abole seu isolamento, funde o dialeto local na língua comum da terra e ensina, aos poucos, uma mesma ortografia. Pode-se imaginar o próprio rosto mudando, as maneiras de pai para filho, de mãe para filha perdendo o que devia ter sido sua imensa formalidade, sua incontestada autoridade. Mas que dignidade, que beleza paira sobre tudo isso!

É uma manhã quente de verão. O sol amorenou as folhas mais externas dos olmos e, desde a ventania, já uma ou duas jazem na grama, tendo completado todo o ciclo da existência desde o botão até a fibra ressequida, tornando-se nada além de folhas a serem varridas para as fogueiras do outono. Através dos arcos verdes, o olhar procura com vivo desejo o azul que sabe ser o azul do mar; e, sabendo disso, pode de certa forma pôr a mente a viajar, pode de certa forma circundar toda essa terra material com o que flui e não tem dono. O mar – o mar – preciso deixar meu livro, a

virtuosa sra. Hutchinson, e deixá-la firmar os termos que conseguir com Margaret, Duquesa de Newcastle. Há um ar mais doce lá fora – tão fragrante, mesmo num dia parado, após a casa! –, e moitas de verbenas e abrótanos estendem uma folhinha ao passante para esmagá-la e sentir seu perfume. Se pudéssemos ver o que podemos cheirar – se, neste momento esmagando o abrótano, eu pudesse voltar ao longo corredor das manhãs ensolaradas, atravessando centenas de agostos, ao final, depois de passar por uma legião de figuras não tão importantes, chegaria a ninguém menos que a própria rainha Elizabeth. Se a base de minha imagem é alguma figura de cera colorida, não sei; mas ela sempre surge com muita clareza e com a mesma aparência. Exibe-se grandiosa pelo terraço, levemente empertigada, como um pavão abrindo a cauda. Aparenta uma ligeira fragilidade, e assim sente-se certa vontade de sorrir; e então ela solta sua praga favorita, tal como a ouviu Lorde Herbert de Cherbury ao dobrar o joelho entre os cortesãos, e, longe de estar frágil, ela mostra um vigor viril e bastante desagradável. Será que, sob todos aqueles brocados rígidos, ela lavou o corpo velho e enrugado? Ao desjejum, bebe cerveja e come carne, pegando os ossos com dedos eriçados de rubis. Até pode ser, mas Elizabeth, entre todos os nossos reis e rainhas, é a que parece mais adequada para aquele gesto de desejar boa viagem aos grandes marinheiros ou de acolhê-los de volta à sua presença, com a imaginação ainda ansiando pelas estranhas narrativas que lhe trazem, a imaginação ainda jovem em seu excêntrico invólucro enrugado. É a juventude deles; é o imenso cabedal de credulidade deles; suas mentes ainda em branco, capazes de projetos imensos como lhes sugerem as florestas americanas, os navios espanhóis, os povos selvagens ou a alma do homem – é isso o que impossibilita, ao percorrer o terraço, não fixar a linha do mar azul e

pensar em seus navios. Os navios, diz Froude, não eram maiores do que um iate inglês moderno. Assim como se encolhem e assumem as proporções românticas do navio elisabetano, da mesma forma o mar se torna imensamente maior, mais aberto e com ondas maiores do que o mar de nossos tempos. As convocações para explorar, voltar com tinturas, raízes, óleos e encontrar um mercado para lã, ferro, tecidos, foram ouvidas nos povoados a oeste. A pequena esquadra se reúne em algum lugar perto de Greenwich. Os cortesãos acorrem às janelas do palácio; os membros do Conselho Privado comprimem o rosto na vidraça. Disparam-se salvas e então, enquanto os navios acompanham o balanço das ondas, um marinheiro após o outro percorre o convés, sobe nos ovéns, posta-se no mastro principal para acenar um último adeus aos amigos. Pois, logo que a Inglaterra e a costa da França se afastam do horizonte, os navios navegam no desconhecido, o ar tem vozes, o mar tem leões e serpentes, vapores de fogo e torvelinhos impetuosos. As nuvens mal ocultam a Divindade; os membros de Satã são quase visíveis. Atravessando juntos a tempestade, de repente uma luz desaparece; Sir Humfrey Gilbert desapareceu sob as ondas; chegada a manhã, procuram seu navio em vão. Sir Hugh Willoughby vai em busca da passagem Norte-Oeste e não retorna. Às vezes, um homem exausto e esfarrapado vem bater à porta e diz ser o garoto que partiu anos atrás para o mar, agora retornando à casa paterna. “Sir William seu pai e *milady* sua mãe não reconheceram o filho, até encontrarem um sinal secreto, que era uma verruga num dos joelhos.” Mas ele traz consigo uma pedra negra estriada de ouro ou uma presa de marfim ou uma lâmpada de prata, e conta que tais pedras se encontram espalhadas pelo solo e é só pegá-las à vontade. E se a passagem para a terra fabulosa de riquezas incontáveis ficar apenas um pouco mais acima da costa? E se o

mundo conhecido for apenas o prelúdio de um panorama mais esplêndido? Quando, após a longa viagem, os navios lançavam âncora no grande rio da Prata e os homens iam explorar as terras ondulantes, assustando os bandos de cervos a pastar e vislumbrando entre as árvores os corpos morenos dos selvagens, enchiam os bolsos com seixos que podiam ser esmeraldas ou rubis ou com areia que podia ser ouro. Às vezes, contornando um promontório, viam à distância uma fila de selvagens aproximar-se da praia devagar, trazendo na cabeça e carregando nos ombros, um junto ao outro, pesados fardos para o rei espanhol.

São estas as belas histórias, usadas com bons resultados por toda a Terra do Ocidente para convencer os homens robustos que descansam no porto a deixar suas redes e peixes e ir em busca de ouro. Menos gloriosas, mas mais urgentes, considerando-se as condições do país, eram as convocações dos mais sérios para que se estabelecesse um intercâmbio entre os mercadores da Inglaterra e os mercadores do Oriente. Por falta de trabalho, escreveu esse ponderado observador, os pobres da Inglaterra eram levados ao crime e “diariamente destruídos com a força”. Lã tinham em abundância, fina, macia, resistente e durável; mas dispunham de poucas tintas e de nenhum mercado. Graças ao arrojo de viajantes autônomos, gradualmente o rebanho nativo fora melhorado e aprimorado. Houvera a importação de animais e plantas, e junto as sementes de todas as nossas rosas. Aos poucos, pequenos grupos de mercadores se instalaram aqui e ali, nas fronteiras do inexplorado, e por entre seus dedos o precioso fluxo de coisas coloridas, raras e exóticas começa a correr lenta e precariamente rumo a Londres; nossos campos são semeados com novas flores. No sul e no oeste, na América e nas Índias Orientais, a vida era mais agradável e o sucesso, mais brilhante; todavia, na terra de longos

invernos e de selvagens de cara redonda, a própria estranheza e escuridão atraíam a imaginação. Aqui estão eles, três ou quatro homens do oeste da Inglaterra instalados na paisagem branca, tendo por perto apenas as cabanas dos selvagens, para fazer as barganhas que conseguirem e recolher o conhecimento que puderem, até que, no verão seguinte, aparecem na foz da baía os pequenos navios, não maiores do que um iate. Estranhos deviam ser seus pensamentos, estranha a sensação do desconhecido e de si mesmos, esses ingleses isolados, ardendo na própria borda das trevas, e as trevas repletas de inéditos esplendores. Um deles, com alvará de sua companhia em Londres, avançou tanto no interior que chegou a Moscou e lá viu o Imperador, “sentado em seu trono, com a coroa na cabeça e um cetro de ouro lavrado na mão esquerda”. Toda a cerimônia que ele viu é minuciosamente descrita, e a primeira cena em que o mercador inglês, a vanguarda civilização, pousou os olhos tem o brilho imóvel de um vaso romano ou de outro ornamento cintilante, escavado e erguido por um momento ao sol antes que, exposto ao ar, visto por milhões de olhos, se torne fosco e se esfácele. Lá, durante todos esses séculos, floriram as glórias de Moscou, as glórias de Constantinopla. Muitas estão preservadas como que em redomas de vidro. O inglês, porém, está vistosamente vestido para a ocasião, leva pela mão, talvez, “três belos mastins em capas de tecido vermelho” e porta uma carta de Elizabeth “cujo papel exalava um intenso perfume de cânfora e âmbar gris, e a tinta o de um puro almíscar”.

Todavia, se por meio desses velhos registros, exibem-se mais uma vez as cortes, os palácios e as câmaras de audiência dos sultões, ainda mais estranhos são os pequenos círculos de luz que por um instante atraem da obscuridade um selvagem nu, incidindo com a luz de uma lanterna nas

figuras em movimento. Eis aí a história de um selvagem capturado em algum ponto da costa do Labrador, levado à Inglaterra e exibido como animal selvagem. No ano seguinte, levam-no de volta e colocam a bordo uma mulher selvagem para lhe fazer companhia. Quando se veem, ambos enrubescem; enrubescem muito; o marinheiro nota, mas não sabe a razão. E mais tarde os dois selvagens montam casa juntos a bordo do navio, ela atendendo às necessidades dele, ele cuidando dela nas doenças, mas vivendo, como notam os marinheiros, em completa castidade. A luz errante lançada por esses registros, ao recair um instante naquelas faces ruborizadas trezentos anos atrás, entre a neve, cria aquela noção de comunicação que somente a literatura nos proporciona. Parecemos entender por que eles enrubesceram; os elisabetanos percebiam o fato, mas levou mais de trezentos anos para que o interpretássemos.

Talvez não haja enrubescimentos suficientes para prender a atenção nas largas páginas amareladas do livro de Hakluyt. A atenção vagueia. Mas, mesmo vagueando, vagueia entre as sombras verdes das florestas. Flutua no alto-mar. Quase adormece à voz suave dos homens virtuosos falando a língua melodiosa da era elisabetana, soando muito mais ampla e mais sonora do que a nossa. São homens de membros esguios, sobrancelhas arqueadas, sob as quais os olhos ovais são cheios e luminosos, com finos aros dourados nas orelhas. Que necessidade têm de enrubescer? Que encontro lhes despertaria tais emoções? Por que abafar sentimentos e pensamentos, que assim criam embaraço, formam um sulco entre os olhos, causam-lhes perplexidade, de forma que não é mais um navio ou um homem que lhes aparece, e sim algo duvidoso como um fantasma, mais um símbolo do que um fato? Se o leitor se cansa das longas viagens, arriscadas e memoráveis, dos capitães Ralph Fitch, Roger Bodenham,

Anthony Jenkinson, John Lok, do conde de Cumberland e outros mais, até Pegu e Sião, Candia e Quio, Alepo e Moscou, é pela razão talvez insatisfatória de que não fazem menção a si, parecem totalmente esquecidos de tal organismo e, mesmo assim, conseguem viver no conforto e na opulência. Pois a simplicidade da fala não significa, de maneira alguma, grosseria ou vazio. Na verdade, essa narrativa fluindo livre e uniforme, ainda que agora ocupada apenas com as aventuras e labutas de companhias navais comuns, tem um balanço autêntico que lhe é próprio, graças ao equilíbrio entre corpo e cérebro alcançado pela união entre aventura e esforço físico com a mente ainda tranquila e serena como o mar de verão.

Sem dúvida, em tudo isso há muito exagero, muita incompreensão. Sentimos a tentação de atribuir aos mortos as qualidades que não encontramos em nós. É um bálsamo para nossa inquietude invocar imagens da magnanimidade elisabetana; o próprio fluxo e a própria cadência das frases nos embalam ao sono ou nos levam como na garupa de um robusto cavalo de trote suave por entre pastos verdes. É a mais agradável atmosfera de um dia quente de verão. Falam de suas mercadorias, e nós as vemos, distinguindo com mais clareza o volume, a cor e a variedade do que os artigos trazidos pelo vapor e empilhados nas docas; falam de frutas, e os globos amarelos e vermelhos pendem intocados nas árvores virgens; o mesmo com as terras que veem; a bruma da manhã começa apenas a se levantar e ainda não se colheu flor alguma. Pela primeira vez a grama tem longas trilhas embranquecidas. É a mesma coisa com os povoados descobertos pela primeira vez. E assim, enquanto lemos as largas páginas com todas as sonolências e deslizes que quisermos, apodera-se de nós a ilusão de margens deslizando de ambos os

lados, de clareiras se abrindo, de torres brancas, cúpulas douradas e minaretes de marfim se revelando. É, de fato, uma atmosfera não só fina e suave, mas também rica, com mais do que conseguimos captar numa só leitura.

E assim, se por fim fecho o livro, é apenas porque minha mente estava saciada, e não o tesouro esgotado. Além disso, de tanto ler e parar de ler, dar alguns passos e me deter para olhar a cena, essa mesma cena perdera as cores e a página amarela estava quase embaçada demais para decifrá-la. Assim, o livro teve de ser repostado em seu lugar, acentuando a linha de sombra castanha que os fólhos projetam na parede. Os livros se adensaram suavemente sob minha mão quando a retirei dentre eles no escuro. Viagens, histórias, memórias, fruto de inúmeras vidas. A penumbra se fazia castanha com eles. Mesmo a mão assim deslizando parecia sentir na palma a plenitude madura. De pé junto à janela, olhando para o jardim, as vidas de todos esses livros preenchiam a sala com um murmúrio suave. Na verdade, um mar profundo, o passado, uma onda que nos tomará e nos inundará. Sim, os tenistas já pareciam translúcidos, enquanto subiam pelo gramado de volta à casa, depois de terminada a partida. A dama alta se curvou e colheu uma rosa pálida, e as bolas que o cavalheiro mantinha dançando em sua raquete, enquanto caminhava ao lado dela, eram pequenas esferas foscas contra a sebe verde escura. Então, ao entrarem, as mariposas saíram, as ligeiras mariposas cinzentas do anoitecer, que visitam as flores apenas por um segundo, nunca pousando, mas pairando três ou quatro centímetros acima do amarelo das primulas, vibrando até ficarem indistintas. Já era quase hora, imaginei, de irem para a mata.

Cerca de uma hora antes, haviam sido colocados vários pedaços de flanela embebida de rum e açúcar em diversas árvores. Como agora os

adultos estavam concentrados no jantar, preparamos nossa lanterna, nosso frasco de veneno e pegamos nossas redes de caçar borboletas. A trilha que margeava a mata era tão tênue que o duro contato em nossas botas vinha como sensação inesperada. Era, porém, a última faixa de realidade, de onde entrávamos nas sombras do desconhecido. A lanterna penetrava como cunha na escuridão, como se o ar fosse uma fina neve negra amontoando-se em camadas nos dois lados do feixe de luz amarela. O chefe do grupo conhecia a direção das árvores e ia à frente, parecendo nos arrastar mais e mais ao mundo desconhecido, sem se preocupar com treva ou medo. A escuridão não só tem o poder de extinguir a luz, mas também sepulta em si uma grande parte do espírito humano. Mal falávamos e, quando falávamos, era apenas numa voz baixa que pouco servia para dar vazão aos pensamentos que nos ocupavam. O feixe de luz, irregular e miúdo, parecia ser a única coisa a nos manter unidos e, como uma corda, impedia que nos separássemos e fôssemos engolfados pela escuridão. Prosseguia incansável o tempo todo, destacando árvores e arbustos em suas estranhas roupas noturnas de verde mais claro. Então recebemos ordem de parar enquanto o chefe avançava para conferir quais árvores tinham sido preparadas, pois era necessário avançar aos poucos para que as mariposas não fugissem assustadas com a luz. Aguardamos em grupo, e então foi como se o pequeno círculo da floresta onde estávamos parados aparecesse sob a lente de uma poderosíssima lupa. Cada fio de grama parecia maior do que durante o dia e as fissuras nos troncos eram talhadas com nitidez muito maior. Nossas cabeças pareciam separadas do resto do corpo, pálidas, em círculo. A lanterna não ficara pousada nem dez segundos no solo quando ouvimos (o sentido da audição também estava muito mais aguçado) leves estalidos que pareciam vir associados a uma

ligeira ondulação na grama, dobrando-se em torno. Dali saiu um gafanhoto, então um besouro e depois uma aranha-cafofa, avançando desajeitada entre os fios de grama. Todos tinham movimentos tão desajeitados que pareciam criaturas marinhas se arrastando no fundo do mar. Seguiram direto, como de comum acordo, até a lanterna e estavam começando a escalar ou deslizar pelas lentes de vidro quando um grito do chefe nos mandou avançar. Então, com muito cuidado, apontou-se a luz para a árvore; primeiro pousou na grama ao pé dela; depois subiu alguns centímetros pelo tronco; conforme subia, ficávamos cada vez mais ansiosos; então envolveu aos poucos a flanela e as cataratas de melão gotejante. Nesse instante, várias asas adejaram em torno de nós. Encobriu-se a luz. Foi religada com grande cuidado. Dessa vez não houve nenhum zunido de asas, mas aqui e ali, distribuídos pelos veios da matéria doce, havia montinhos castanhos macios. Esses montinhos pareciam indizivelmente preciosos, atraídos demais pelo líquido para se deixarem perturbar. Estavam com a tromba profundamente mergulhada naquela doçura e, enquanto sugavam, as asas vibravam de leve como que em êxtase. Mesmo quando a luz incidiu sobre elas, não conseguiam se desprender, mas continuaram ali, vibrando talvez um pouco mais inquietas, mas permitindo-nos examinar os desenhos da asa superior, aquelas manchas, pintas e veios que nos faziam decidir de seus destinos. De vez em quando, uma mariposa grande arremetia direto para a luz. Isso aumentava nossa empolgação. Depois de pegar as que queríamos e dar um leve piparote na carinha das desnecessárias, para que caíssem e comesçassem a se arrastar pela grama até seus néctares, passávamos para a árvore seguinte. Protegendo cuidadosamente a luz, vimos à distância o brilho de duas lâmpadas vermelhas que se apagaram quando a lanterna

incidiu sobre elas, e então surgiu o magnífico corpo que portava na cabeça aquelas duas lâmpadas vermelhas. Apareceram as grandes asas inferiores de um escarlate fulgente. Ela estava quase imóvel, como se tivesse pousado com as asas abertas e entrado num transe de prazer. Parecia se estender na árvore, e a seu lado as outras mariposas não passavam de pequenos montinhos e saliências na casca. Era tão linda de se ver e estava tão imóvel que talvez sentíssemos relutância em acabar com ela; todavia, no momento em que, como se adivinhasse nossa intenção e retomasse um voo que fora temporariamente interrompido, ela se afastou, foi como se perdêssemos um bem de infinito valor. Alguém soltou um grito agudo. O portador da lanterna apontou a luz na direção que a mariposa tomara. O espaço ao nosso redor parecia imenso. Então detivemos a luz sobre o solo e mais uma vez, passados alguns segundos, a grama se curvou e por todos os lados os insetos vieram se arrastando, gulosos e mesmo assim desajeitados na vontade de compartilhar a luz. Assim como os olhos se acostumam ao escuro e distinguem formas onde antes não se via nada, da mesma forma, sentados no chão, sentimo-nos rodeados de vida, inúmeras criaturas agitando-se entre as árvores, algumas rastejando pela grama, outras vagueando pelo ar. Era uma noite muito serena e as folhas interceptavam qualquer luz vinda da lua nova. De vez em quando, um profundo suspiro parecia brotar de algum ponto perto de nós, ao qual se seguiam suspiros menos profundos, mais ondulantes e em rápida sucessão, e depois uma completa imobilidade. Talvez fosse alarmante ter tais provas de vidas invisíveis. Era preciso uma grande resolução e o medo de parecer covarde para pegar a lanterna e se embrenhar ainda mais na escuridão da mata. De certa forma, esse mundo da noite parecia hostil a nós. Frio, estranho, inflexível, como que preocupado com assuntos de que os seres

humanos não podiam participar. Mas ainda restava visitar a árvore mais afastada. O chefe avançou inflexível. A faixa branca do caminho que sofrera o atrito de nossas botas agora parecia perdida para sempre. Deixáramos aquele mundo de luzes e lares horas atrás. Assim, prosseguimos até aquela árvore remota na parte mais densa da floresta. Erguia-se lá como que na própria borda do mundo. Nenhuma mariposa poderia ter ido tão longe. E no entanto, como mostrou o tronco, o que vimos? A asa inferior escarlate já estava ali, imóvel como antes, montada num veio de líquido doce, abeberando-se lá no fundo. Desta vez, sem esperar um segundo, destampou-se o pote de veneno e, numa destreza manobra, no momento em que a mariposa pousou nele, foi novamente tampado, cortando-lhe a saída. Dentro do vidro rebrilhou um clarão escarlate. Então ela se recompôs, dobrando as asas. Não se moveu mais.

A glória do momento foi grandiosa. Nossa ousadia em avançar tanto foi recompensada, e ao mesmo tempo foi como se provássemos nossa capacidade contra a força hostil e estranha. Agora podíamos voltar para a segurança de casa e da cama. E então, de pé ali com a mariposa segura em nossas mãos, de repente soou uma salva, um clangor oco no silêncio profundo da mata que tinha em si um não sei quê de sinistro e pesaroso. Diminuiu e espalhou pela floresta; morreu à distância, e então ergueu-se mais um daqueles suspiros profundos. Seguiu-se um enorme silêncio. “Uma árvore”, enfim dissemos. Uma árvore caíra.

O que acontece entre a meia-noite e o amanhecer, o pequeno choque, o estranho momento de inquietude, como olhos semiabertos à luz, depois do qual não se recupera mais um sono profundo? Será a experiência – choques repetidos, não sentidos na hora, de repente abalando a estrutura? Rompendo alguma coisa? Só que essa imagem sugere queda e

desintegração, enquanto o processo que tenho em mente é o exato contrário. Pode ser qualquer coisa, menos destrutivo; digamos que é antes de natureza construtiva.

Algo acontece, definitivamente. O jardim, as borboletas, os sons matinais, árvores, maçãs, vozes humanas surgiram, afirmaram-se. Como se pelo toque de uma varinha luminosa, a ordem se impôs sobre o tumulto, a forma sobre o caos. Talvez seja mais simples dizer que despertamos, depois de sabermos os Céus qual processo interno, com uma sensação de domínio. Figuras familiares se aproximam com contornos nítidos à luz da manhã. Por entre o tremor e a vibração do hábito cotidiano, discernimos estrutura e forma, resistência e permanência. A tristeza terá o poder de causar essa súbita interrupção da fluidez da vida, e a alegria terá o mesmo poder. Ou pode aparecer sem causa aparente, imperceptivelmente, tal como um botão sente uma súbita liberação à noite e na manhã seguinte aparece com todas as pétalas desabrochadas. Seja como for, as viagens e as memórias, todo o acúmulo de troços e destroços do tempo que se depositou em densas camadas em nossas prateleiras e cresce como musgo no sopé da literatura, já não têm clareza e definição suficientes para nossas necessidades. Outro tipo de leitura condiz melhor com as horas matinais. Não é momento de vasculhas e incursões, de olhos semicerrados e viagens deslizantes. Queremos algo que foi talhado e purificado, lapidado para captar a luz, sólido como pedra ou gema preciosa com o sinete da experiência humana gravado nele, e ao mesmo tempo abrigando como numa gema límpida a chama que ora se eleva ardente, ora se abaixa oscilante em nosso coração. Queremos o que é intemporal e contemporâneo. Mas podemos esgotar todas as imagens e filtrar as palavras como se fossem água entre nossos dedos, e ainda assim não

saberemos dizer por que é numa manhã dessas que despertamos desejando poesia.

Não há nenhuma dificuldade em encontrar poesia na Inglaterra. Todos os lares ingleses estão repletos dela. Nem os russos dispõem de uma fonte de vida espiritual mais profunda. É claro que, entre nós, está muito submersa, oculta sob o pesadíssimo e asfixiante depósito de hinários e livros contábeis. Mas igualmente familiar, mostrando curiosa persistência nas mais diversas condições de clima e viagem, é o encanto das nuvens apressadas, do verde banhado de sol, da rápida umidade do ar, em que as nuvens se dissolvem em cores tornando o oceano aéreo ao mesmo tempo variegado e profundo. Certamente haverá um exemplar de Shakespeare numa casa assim, outro *Paraíso Perdido* e um pequeno volume de George Herbert. É quase igualmente provável, embora talvez mais estranho, que haja *Vulgar Errors* e *Religio Medici*.⁶ Por alguma razão, os volumes in-fólio de Sir Thomas Browne se encontram na prateleira de baixo de bibliotecas sob outros aspectos totalmente insípidas e utilitárias. Talvez sua popularidade no pequeno chalé rural se deva, acima de tudo, ao fato de *Vulgar Errors* tratar basicamente de animais. Livros com ilustrações de elefantes disformes, babuínos de aparência obscena e grotesca, tigres, cervos e assim por diante, todos distorcidos e com bizarra semelhança fisionômica com seres humanos, sempre têm popularidade entre pessoas que não dão qualquer importância à literatura. O texto de *Vulgar Errors* exerce em certa medida o mesmo fascínio dessas xilogravuras. E talvez não seja exagero supor que, mesmo em 1919, grande número de intelectos ainda esteja apenas parcialmente iluminado pela luz fria do conhecimento. É a mais caprichosa iluminação. Ainda são capazes de especular, sem uma irresistível propulsão à verdade, se o corpo de um martim-pescador mostra

o lado de que sopra o vento, se as avestruzes digerem ferro, se corujas e corvos anunciam maus presságios, se derrubar sal traz azar, o que prenuncia um zunido nos ouvidos, e mesmo de brincar com especulações mais curiosas sobre os membros dos elefantes e a política das cegonhas, que ingressaram no campo do intelecto mais fértil e mais bem informado do autor. A mente inglesa é naturalmente propensa a se entregar com lazer e prazer aos mais loucos caprichos e humores. Sir Thomas ministra o tipo de sabedoria que os agricultores comentam enquanto bebem sua cerveja e as donas de casa, sua xícara de chá, demonstrando-se muito mais sagaz e bem informado do que o resto do grupo, mas com a porta de sua mente ainda aberta a qualquer coisa bizarra que resolva entrar. A despeito de toda a sua erudição, o médico examinará com toda a seriedade e boa-fé o que tivermos a dizer. Talvez dê à nossa modesta pergunta um rumo que a fará girar nos céus. Por exemplo, que encantador encontrar no passeio uma flor, a lasca de uma cerâmica ou uma pedra que podia ser tanto um aerólito quanto uma bala de canhão, e ir diretamente bater à porta do doutor com uma pergunta. Nada teria precedência sobre um assunto desses, a menos que alguém estivesse morrendo ou chegando ao mundo. Pois o médico era, claro, humanitário, bom de se ter ao lado da cama, imperturbável e compassivo. Suas palavras de consolo deviam ser sublimes; sua presença, cheia de compostura; então, se algo lhe capturasse a imaginação, a quantas especulações estimulantes devia se entregar, geralmente num solilóquio, imagina-se, nas mais estranhas sequências, num estilo de reflexão arrebatada, como se não esperasse resposta, e mais para si do que para uma segunda pessoa.

Aliás, que segunda pessoa poderia lhe responder? Em Montpellier e Pádua adquirira erudição, mas, pelo visto, a erudição, em vez de responder

a suas perguntas, aumentara em muito sua capacidade de perguntar. A porta de sua mente se abria cada vez mais. Comparado a outros homens, ele era realmente erudito; conhecia seis línguas; conhecia as leis, os costumes e as políticas de vários estados, e os nomes de todas as constelações e a maioria das plantas de sua terra; mesmo assim – então a pessoa nunca pode parar? –, “mesmo assim, penso eu, não conheço mais do que quando conhecia apenas uma centena, e quase nunca colhi ervas medicinais mais adiante de Cheapside”. Suponha-se, de fato, que a certeza era alcançável; assim demonstrara ser e assim devia ser; nada lhe seria mais intolerável. Sua imaginação era capaz de carregar pirâmides. “Creio que não há impossibilidades suficientes na religião para uma fé ativa.” Mas aí o grão de poeira era uma pirâmide. Num mundo de mistério não havia nada simples. Considere-se o corpo. Alguns homens são surpreendidos pela doença. Sir Thomas só pode “supor que nem sempre somos assim”; ele vê as mil portas que levam à morte; além disso – tanto lhe agrada especular e freneticamente acumular considerações – “está no poder de toda mão nos destruir, e somos devedores a cada um que encontramos que não nos mate”. À medida que as considerações se acumulam, perguntamo-nos: o que será capaz de deter o curso de uma mente dessas, ao ar livre, sob céu aberto? Infelizmente, havia a Divindade. Sua fé cerrou seu horizonte. Sir Thomas fechou pessoalmente aquela janela, com decisão. O desejo de conhecimento, a inteligência sequiosa, os pressentimentos da verdade tiveram de se submeter, fechar os olhos e dormir. Dúvidas, diz ele. “Maior número delas nenhum homem conheceu mais do que eu, as quais confesso que venci não em atitude marcial, mas ajoelhado.” Curiosidade tão acesa merecia melhor destino. Adoraríamos alimentar o que Sir Thomas chama de suas dúvidas com uma pródiga dieta

de certezas modernas, mas não se, com isso, viéssemos a mudá-lo, já que é este o tributo de nossa gratidão. Pois não é ele, entre várias outras coisas, um dos primeiros escritores nossos a ser decididamente ele próprio? Há registros de sua aparência – altura mediana, olhos grandes e luminosos, pele trigueira, que se ruborizava constantemente. Mas o que nos deleita é a imagem mais gloriosa de sua alma. Foi um dos exploradores daquele mundo sombrio; o primeiro a falar de si mesmo, aborda o tema com imenso prazer. Retorna inúmeras vezes a ele, como se a alma fosse uma extraordinária doença, de sintomas ainda não registrados. “O mundo que olho sou eu mesmo; é no microcosmo de minha própria estrutura que lanço meus olhos: pois o outro eu uso como meu globo, que giro de vez em quando para minha recreação.” Às vezes, e parece se orgulhar da estranha e lúgubre confissão, deseja a morte. “Às vezes sinto dentro de mim um inferno; Lúcifer tem morada em meu peito; a Legião revive em mim.” As mais estranhas ideias e emoções o dominam ao ir trabalhar, externamente o mais sóbrio indivíduo da humanidade e tido como o maior médico de Norwich. Ah, se os amigos pudessem enxergar dentro dele! Mas não podem. “Fico no escuro para todo o mundo, e meus amigos mais próximos me veem apenas numa nuvem.” São incrivelmente estranhas as capacidades que percebe em si mesmo, profundas as reflexões que lhe desperta a mais comum das cenas, pela qual o mundo passa sem ver qualquer motivo de admiração. A música das tavernas, as Badaladas da Ave Maria, o vaso quebrado que o trabalhador desenterrou no campo – a tal vista e a tais sons ele se imobiliza, como que paralisado de assombro. “E certamente não é uma ideia melancólica pensar que estamos todos adormecidos neste mundo, e que as ideias dessa vida são como meros sonhos...” Ninguém ergue tão alto a abóbada mental e, aceitando

conjeturas e mais conjeturas, impressiona-nos tanto que ficamos imóveis de espanto, sem conseguir avançar.

Com tal convicção do mistério e milagre das coisas, ele é incapaz de rejeitar qualquer uma delas, disposto a tolerar e contemplar interminavelmente. Na mais grosseira superstição há algo de devoto; na música de taverna, algo de divino: no pequeno mundo humano, algo “que existia antes dos elementos e não deve nenhuma homenagem ao sol”. É hospitaleiro com tudo e prova livremente qualquer coisa posta diante de si. Pois, nessa sublime perspectiva do tempo e da eternidade, os vapores nebulosos que sua imaginação invoca, está impressa a figura do autor. Não é apenas a vida em geral que o enche de admiração, mas sua própria vida em particular, “que para narrar não seria uma história, e sim um poema, que soaria como fábula a ouvidos comuns”. A pequenez do egoísmo não chegou a afetar a saúde de seu interesse por si mesmo. Sou caridoso, sou corajoso, não sou avesso a nada, tenho muito sentimento pelos outros, sou impiedoso comigo mesmo, “Pois minha conversa é como a do sol, com todos os homens e amistosa com os bons e os maus”; eu, eu, eu – como perdemos o segredo de dizer isso!

Em suma, Sir Thomas Browne introduz toda a questão, que veio a adquirir tanta importância, de conhecer seu autor. Em alguma parte, por toda parte, ora oculta, ora manifesta, em tudo o que está escrito existe a forma de um ser humano. Procurar conhecê-lo será algo tão ocioso quanto, ouvindo alguém falar, começarmos a imaginar que idade tem, quais seus hábitos, se é casado, tem filhos, mora em Hampstead? É uma pergunta a se fazer, não a se responder. Isso é, será respondida de maneira instintiva e irracional, segundo nossas inclinações. Cabe apenas notar que Sir Thomas é o primeiro escritor inglês a levantar esse problema com alguma

vivacidade. Chaucer – mas o feitiço de Chaucer se vira contra ele. Marlowe então, ou Spencer, Webster, Ben Johnson? Fato é que a pergunta nunca se apresenta com essa agudeza no caso dos poetas. E mal chega sequer a se apresentar no caso dos gregos e latinos. O poeta nos dá sua essência, mas a prosa adquire o molde do corpo e mente em sua inteireza.

Lendo seus livros, não deduziríamos que Sir Thomas Browne, humanitário e tolerante em quase todos os aspectos, mesmo assim era capaz de um estado de espírito sombriamente supersticioso em que declarou que duas velhas eram bruxas e deviam ser condenadas à morte? Alguns de seus detalhes formalistas soam como o suplício da roda: a impiedosa engenhosidade de um espírito ainda tolhido e acorrentado pelos grilhões da Idade Média. Nele havia os mesmos impulsos de crueldade que há em todas as pessoas obrigadas, por ignorância ou fraqueza, a viver na condição de escravas do homem ou da natureza. Havia momentos, breves mas intensos, em que sua mente serena e magnânima se contraía num espasmo de terror. Com frequência muito maior, ele é, como todos os grandes homens são, um pouco enfadonho. Todavia, o enfadonho dos grandes é diferente do enfadonho dos pequenos. É, talvez, mais profundo. Entramos em suas sombras esperançosos e aquiescentes, convencidos de que, se falta luz, é por falha nossa. Conforme cresce o horror, um sentimento de culpa se mescla a nossos protestos e aumenta a escuridão. Decerto nós é que nos extraviamos, não? Se se alinhavassem as passagens de Wordsworth, Shakespeare, Milton, em suma, de todos os grandes escritores que legaram mais do que um ou dois poemas, em que a luz nos faltou e só prosseguimos por causa do hábito de obediência, resultaria um volume enorme – o livro mais enfadonho do mundo.

Dom Quixote também é muito enfadonho. Mas seu enfado, em vez de

ter aquela letargia de um animal sonolento que é típica do enfado dos grandes – “Depois de minhas imensas labutas, estou dormindo e vou até roncar, se quiser”, parecem dizer –, em vez desse enfado, o de Dom Quixote é de outra espécie. Está contando histórias para crianças. Ali estão sentadas ao pé do fogo numa noite de inverno, crianças crescidas, mulheres fiando, homens descansando, cabeceando de sono, após os passatempos do dia: “Conte-nos uma história – algo que seja engraçado – algo heroico, também – sobre gente como nós, só que mais infeliz e muito mais feliz”. Obedecendo ao pedido, Cervantes, homem gentil e conciliador, desfiou histórias de princesas perdidas e cavaleiros apaixonados, bem ao gosto de seus ouvintes e muito tediosas para nós. Ele que volte para Dom Quixote e Sancho Pança e tudo ficará bem, tanto para ele quanto – não podemos deixar de pensar – para nós. Mas, por causa de nossa reverência natural e inevitável servilismo, raramente deixamos clara nossa posição, como leitores modernos de antigos escritores. Não há dúvida de que todos os escritores recebem enorme influência de seus leitores. Assim, tomemos Cervantes e seu público – chegando quatro séculos depois, temos a impressão de invadir uma alegre festa de família. Comparemos esse grupo e o outro grupo (só que hoje em dia não existem grupos, pois agora tornamo-nos educados e isolados e lemos nossos livros junto a nossas próprias lareiras em nossos próprios exemplares), em suma, comparemos os leitores de Cervantes e os leitores de Thomas Hardy. Hardy não passa agradavelmente o tempo ao pé do fogo, com histórias de princesas perdidas e cavaleiros apaixonados – ele se recusa cada vez mais categoricamente a inventar coisas para nos entreter. Assim como o lemos individualmente, ele também nos fala individualmente, enquanto leitores tomados um a um e não como grupos com o mesmo gosto. Isso também

precisa ser levado em conta. O leitor atual, acostumado a se encontrar em comunicação direta com o escritor, raramente está em contato com Cervantes. Até que ponto ele mesmo sabia do que tratava – até que ponto interpretamos mal, interpretamos demais, lemos em Dom Quixote um sentido formado a partir de nossa experiência pessoal, tal como uma pessoa mais velha pode enxergar um sentido numa história infantil e duvidar que a própria criança o enxergue? Se Cervantes sentisse o trágico e o satírico tal como os sentimos, iria se abster de enfatizá-los tanto – teria sido tão insensível quanto parece? E no entanto Shakespeare tratou Falstaff de maneira bastante insensível. Os grandes escritores têm em si essa amplidão, a amplidão da natureza, a qual nós, que estamos mais distantes da natureza, chamamos de crueldade, pois sofremos mais com os efeitos da crueldade ou, pelo menos, julgamos nosso sofrimento de maior importância do que eles julgavam. Nada disso, porém, prejudica o principal prazer do livro alegre, franco e divertido que se ergue borbulhante em torno da magnífica concepção do Cavaleiro e do mundo, a qual, por mais que as pessoas mudem, há de se manter para sempre como uma declaração inatacável sobre o homem e o mundo. Ela se manterá para sempre. Agora, quanto a saber do que tratava – talvez os grandes escritores nunca saibam. Talvez seja por isso que as épocas posteriores encontram o que procuram.

Mas voltemos ao livro mais enfadonho do mundo. Sir Thomas certamente contribuiu com uma ou duas páginas. Mas, se quisermos uma brecha para escapar disso, sempre podemos encontrá-la na possibilidade de que o livro seja não enfadonho, e sim difícil. Acostumados como estamos a pegar todas as frases de uma página, espremê-las e extrair de uma vez só todo o seu significado, a obstinada resistência inicial de uma

página de *Urn Burial* [*Enterro em urnas*] nos desconcerta e nos confunde. “Ainda que *Adão* tivesse sido feito de um pedaço extraído da Terra, todas as partes poderiam se opor a uma restituição, e poucas devolveram seus ossos muito mais abaixo do que poderiam recebê-los” – temos de parar, voltar, tentar por um lado, tentar pelo outro e prosseguir bem devagar. Hoje em dia, a leitura ficou tão fácil que voltar a essas frases obscuras é como andar apenas na sela de um burro solene e teimoso em vez de tomar um bonde elétrico para ir à cidade. Vagaroso, caprichoso, governado somente por seus próprios desejos, Sir Thomas nem parece estar escrevendo, no sentido em que Froude ou Matthew Arnold escreviam. Uma página impressa agora desempenha outra função. Ela não chega a ser quase servil na assiduidade com que nos ajuda durante a leitura, cobrando apenas o pagamento normal de nossa atenção e, em troca disso, dando-nos a exata medida que nos é devida, sem um grama a mais ou a menos? Nos tempos de Sir Thomas Browne, os pesos e medidas eram muito primitivos, se é que de fato existiam. Percebemos o tempo todo que Sir Thomas nunca recebeu um tostão por sua prosa. Está em liberdade, pois é por sua própria liberalidade que ele nos dá o quanto quiser. É um diletante; trabalha por lazer e prazer; não negocia conosco. Portanto, como Sir Thomas não tem nenhuma obrigação de agradar ao leitor, esses seus livretos podem ser enfadonhos se ele quiser, difíceis se preferir ou de uma beleza indescritível se assim decidir. Aqui chegamos à esfera complicada – a esfera da beleza. Não ficamos perdidos, perplexos ou fascinados já nas primeiras palavras? “Quando a pira Funérea se apagou e a última despedida findou, os homens deram um permanente adeus a seus Amigos enterrados.” Mas por que a beleza há de ter em nós o efeito que tem, a estranha confiança serena que nos inspira, ninguém sabe dizer. Muitos

tentam e talvez uma das propriedades invariáveis da beleza é que nos deixa no espírito a vontade de partilhar. Alguma oferenda precisamos fazer; algum gesto precisamos dedicar, quando menos atravessar a sala e virar no vaso a rosa, a qual, aliás, perdeu as pétalas.

4 Escrito em 1919 e publicado em 1950 em *The Captain's Death Bed*.

5 “A Fresh Earth and High Metaled Terrier” é o nome de uma das seções de *The house of Lyme from its foundation to the end of the eighteenth century*, correspondência de família compilada e organizada por Lady Newton (1917). (N.T.)

6 Ambos de Sir Thomas Browne (1605-1682). (N.T.)

Relendo romances7

ESTÃO SENDO ANUNCIADAS novas edições de Jane Austen, das Brontë e de George Meredith. Largadas nos trens, esquecidas nas hospedarias, folheadas e rasgadas até se desfazerem, as antigas cumpriram sua tarefa e, para os moradores novos em suas novas casas, é preciso que haja novas edições, novas leituras e novas amizades. Isso depõe a favor dos georgianos. E ainda mais dos vitorianos. Apesar das traquinagens, os netos, ao que parece, se dão muito bem com os avós; e a visão dessa harmonia entre eles aponta inevitavelmente para o posterior afastamento entre as gerações, afastamento mais completo do que o outro, e talvez mais importante. O fracasso dos eduardianos, relativo, mas catastrófico, é uma questão ainda a ser discutida. Como 1860 foi um ano de berços vazios; como o reinado de Eduardo VII foi estéril em poetas, romancistas ou críticos; como os georgianos passaram a ler traduções de romances russos; como se beneficiaram e sofreram; que história diferente estaríamos contando hoje se houvesse heróis vivos para cultuar e destruir – tudo isso nos parece significativo em vista das novas edições dos livros antigos. Os georgianos, ao que parece, estão na estranha situação de procurar guia e consolo não em seus pais, que estão vivos, mas em seus avós, que estão mortos. E assim, num dia desses, provavelmente encontraremos um jovem lendo Meredith pela primeira vez. Mas antes que, inspirados por seu exemplo, arrisquemos a perigosa experiência de ler *Harry Richmond* pela segunda vez, avaliemos algumas perguntas que a perspectiva de ler um longo romance vitoriano nos desperta

imediatamente.

Em primeiro lugar, há o tédio disso. O hábito nacional de leitura foi formado pelo teatro, e o teatro sempre reconheceu o fato de que os seres humanos não conseguem ficar mais do que cinco horas seguidas diante de um palco. Depois de lermos *Harry Richmond* por cinco horas seguidas, teremos destrinchado apenas uma pequena parte. Podem-se passar dias antes de conseguirmos avançar; enquanto isso, o plano geral se perde; o livro vai se esgotando; recriminamo-nos; reclamamos do autor; não há nada mais exasperante e desanimador. Este é o primeiro obstáculo a ser superado. A seguir, temos a profunda convicção de sermos poéticos por temperamento e tradição. Ainda persiste entre nós a crença de que a poesia é o ramo principal da área. Se dispomos de uma hora, achamos que seria melhor dedicá-la a Keats do que a Macaulay. E os romances, além de ser tão longos e tão mal escritos, tratam apenas das mesmas coisas de sempre; o que fazemos entre o desjejum e a hora de dormir, semana após semana; eles tratam da vida, e o que temos de vida já é suficiente sem precisar repassá-la outra vez em prosa.

Este é outro obstáculo. Todavia, essas reclamações de praxe que começamos a ouvir e talvez também a manifestar (à medida que a vida avança) nada perdem de sua acrimônia se, ao mesmo tempo, temos de reconhecer que devemos a Tolstói, Flaubert e Hardy mais do que conseguimos imaginar; que, se formos rememorar nossas horas mais felizes, serão aquelas que Conrad e Henry James nos proporcionaram; e que ver um jovem devorando um Meredith inteiro nos faz lembrar tão vividamente o prazer de tantas primeiras leituras que até nos dispomos a arriscar uma segunda. Mas, se nos arriscarmos uma segunda vez a *Vanity Fair* [*Feira das vaidades*], aos *Copperfield*, aos *Richmond*, a questão é se

conseguiremos encontrar outra forma de prazer que ocupe o lugar daquele despreocupado deslumbre que tanto nos arrebatara da primeira vez. O prazer que agora procuramos não é tão imediatamente óbvio e nos sentimos pressionados a encontrar a qualidade duradoura, se é que ela existe, capaz de justificar essas longas narrativas em prosa sobre a vida moderna.

Alguns meses atrás, o sr. Percy Lubbock se dedicou a responder algumas dessas perguntas em *The Craft of Fiction* [*O ofício da literatura*], livro que provavelmente terá muita influência sobre os leitores e talvez venha a alcançar os críticos e os escritores. O assunto é extenso, e o livro é curto; mas será culpa nossa, não do sr. Lubbock, se no futuro falarmos sobre romances com a mesma vagueza com que falamos no passado. Por exemplo: dizemos que não conseguimos ler *Harry Richmond* duas vezes? O sr. Lubbock nos leva a suspeitar que a culpa foi de nossa primeira leitura. Uma emoção forte, mas vaga, dois ou três personagens, meia dúzia de cenas avulsas – se é apenas isso que *Harry Richmond* nos evoca, a falha talvez não seja de Meredith, e sim nossa. Lemos o livro como ele pretendia que fosse lido, ou será que não o transformamos num caos por nossa própria incompetência? Um romance, mais do que qualquer outro livro, está repleto de tentações, lembra-nos o sr. Lubbock. Identificamo-nos com esta ou com aquela pessoa. Aferramo-nos ao personagem ou à cena que é compatível. Nossa imaginação passeia caprichosamente de um ponto a outro. Comparamos o mundo da ficção ao mundo da realidade e o julgamos pelos mesmos critérios. É claro que fazemos tudo isso e encontramos fáceis desculpas para agir assim. “Mas, enquanto isso, o livro, a coisa que [o autor] fez, jaz aprisionado no volume e, ao que parece, nossa olhada foi ligeira demais para nos deixar um conhecimento durável

a respeito de sua forma.” Este é o ponto central. Existe algo durável que podemos conhecer, algo sólido que podemos pegar. Existe o livro em si, segundo o sr. Lubbock. Para perceber isso, deveríamos ler mantendo distância das distrações citadas. Devemos receber impressões, mas precisamos relacioná-las entre si conforme a intenção do autor. E, quando moldamos nossas impressões tal como pretendia o autor, estaremos em posição de perceber a forma em si, e é isso que dura, por mais que a moda ou o estado de espírito possam mudar. Nas palavras do sr. Lubbock:

Mas, com o livro nessa condição de um feitiço definido, de contornos firmes, sua forma mostra o que de fato é – não um atributo, um entre muitos e talvez nem o mais importante, e sim o próprio livro, tal como a forma da estátua é a própria estátua.

Ora, lamenta o sr. Lubbock, a crítica literária está na infância e sua linguagem, embora longe de ser monossilábica, é um tatibitate. A palavra “forma”, claro, provém das artes visuais; de nossa parte, gostaríamos que ele tivesse passado sem ela. Confunde. A forma do romance é diferente da forma do teatro – isso é verdade; podemos dizer, se quisermos, que vemos a diferença com os olhos do espírito. Mas podemos ver a diferença de forma entre *The Egoist* e *Vanity Fair*? Não perguntamos isso para lutar por uma precisão num tema em que as palavras são, em sua maioria, provisórias, muitas delas metafóricas e algumas passando por seu primeiro teste. A pergunta não se limita a uma questão de palavras. Vai além disso, entrando no próprio processo de leitura. Aqui temos o sr. Lubbock nos dizendo que o livro em si equivale à sua forma e tentando rastrear com admirável sutileza e lucidez aqueles métodos com que os romancistas constroem a estrutura final e duradoura de seus livros. A própria facilidade com que a imagem vem à mão desperta a suspeita de que seja um pouco frouxa. E, nessas circunstâncias, é melhor nos livrarmos das imagens e

recomeçarmos com um tema claro e definido. Leiamos uma narrativa e registremos nossas impressões à medida que avançamos, e assim talvez venhamos a descobrir o que nos incomoda na palavra “forma”, tal como a emprega o sr. Lubbock. Para tal finalidade, o autor mais apropriado é Flaubert, e, para não tomar muito espaço, escolhamos um conto, *Un Coeur simple* [*Um coração simples*], por exemplo, o qual, aliás, anda praticamente esquecido.

O título nos dá uma base de apoio, e as primeiras palavras dirigem nossa atenção para Félicité, a fiel criada de Madame Aubain. E agora começam a chegar as impressões. O caráter de Madame, o aspecto da casa, a aparência de Félicité, seu romance com Théodore, o casal de filhos de Madame, as visitas, o touro bravo. Nós as aceitamos, mas não as usamos. Deixamo-las de lado, de reserva. Nossa atenção vagueia por aqui e por ali, de uma a outra. Mesmo assim, as impressões se somam; mesmo assim, quase ignorando suas qualidades individuais, continuamos a ler, notando a piedade e a ironia, observando rapidamente certas relações e contrastes, mas sem destacar nada em especial, sempre à espera do sinal definitivo. De repente, ele aparece. A patroa e a criada estão separando as roupas da menina que morreu. “*Et des papillons s’envolèrent de l’armoire.*” [“E borboletas saíram voando do armário.”] A patroa beija a criada pela primeira vez. “*Félicité lui en fut reconnaissante comme d’un bienfait, et désormais la chérit avec un dévouement bestial et une vénération religieuse*” [“Félicité se sentiu grata a ela como por uma boa ação, e a partir daí amou-a com um devotamento animal e uma veneração religiosa”]. Uma súbita intensidade no fraseio, algo que, por boas ou más razões, sentimos ser enfático, toma-nos de surpresa e temos um clarão de entendimento. Agora vemos por que a história foi escrita. Adiante, somos

analogamente despertados por uma frase de intenção muito diversa: “*Et Félicité priait en regardant l’image, mais de temps à autre se tournait un peu vers l’oiseau*” [“E Félicité rezava olhando a imagem, mas de vez em quando se virava levemente para a ave”]. Aqui sentimos a mesma convicção de saber por que a história foi escrita. E então acaba. Todas as observações que deixáramos de lado agora ressurgem e se dispõem de acordo com as orientações que recebemos. Algumas cabem; para outras não conseguimos encontrar lugar. Numa segunda leitura, temos condições de usar nossas observações desde o começo, e são muito mais precisas; mas ainda são controladas por esses momentos de entendimento.

Assim, o “livro em si” não é a forma que vemos, mas a emoção que sentimos, e, quanto mais intenso o sentimento do escritor, mais exata, sem fendas nem falhas, é sua expressão em palavras. E sempre que o sr. Lubbock fala da forma, é como se algo se interpusesse entre nós e o livro tal como o conhecemos. Sentimos a presença de uma substância estranha, que exige ser visualizada impondo-se a emoções que nos vêm naturalmente, que nomeamos com simplicidade e dispomos numa ordem final sentindo as relações corretas entre elas. Assim chegamos à nossa concepção de *Un Coeur simple* operando e avançando a partir da emoção e, terminada a leitura, não há nada para ver; há tudo para sentir. E somente quando a emoção é fraca e a construção excelente é que podemos separar sentimento e expressão e notar, por exemplo, a excelência da forma de *Esther Waters* em comparação a *Jane Eyre*. Mas consideremos *Princesse de Clèves*. Há visão e há expressão. As duas se unem com tal perfeição que, quando o sr. Lubbock nos pede para examinar a forma com nossos olhos, simplesmente não vemos nada. Mas sentimos com uma singular satisfação, e, como todos os nossos sentimentos estão de acordo, eles

formam um conjunto que fica em nossa mente como o livro em si. Vale a pena destacar esse ponto, não para uma mera substituição de uma palavra por outra, mas para insistir, entre toda essa discussão de métodos, que, tanto na escrita quanto na leitura, o que deve vir em primeiro lugar é a emoção.

Todavia, demos apenas o passo inicial, aliás muito perigoso. Agarrar uma emoção, deleitar-se luxuriosamente com ela, então cansar-se dela e jogá-la fora é tão devasso na literatura quanto na vida. E no entanto, se extraímos esse prazer de Flaubert, o mais austero dos escritores, não há limite possível aos efeitos embriagadores de Meredith, Dickens, Dostoiévski, Scott e Charlotte Brontë. Ou melhor, há um limite, que encontramos reiteradamente nos extremos da saciedade e da desilusão. Se formos relê-los, precisamos discriminar de alguma maneira. Nosso material é a emoção; mas que valor damos à emoção? Quantas espécies diferentes de emoção não se encontram num único conto, de quantas qualidades e compostas de quantos elementos diversos? E, assim, obter diretamente nossa emoção, para nós mesmos, é apenas o primeiro passo. Devemos então examiná-la e crivá-la de perguntas. Se não restar nada, muito bem; joguemos no cesto de lixo e pronto. Se restar algo, colocaremos entre os tesouros do universo, para sempre. Não há algo além da emoção, algo que, embora inspirado pela emoção, traz-lhe tranquilidade, ordem, compostura? – aquilo que o sr. Lubbock chama de forma e que nós, por questão de simplicidade, chamaremos de arte? Não podemos descobrir, mesmo no torvelinho e no vórtice da literatura vitoriana, alguma restrição que o mais exaltado dos romancistas se obrigou a impor a seu material, para lhe dar simetria? Para um dramaturgo, essa pergunta tão singela nem seria necessária. O mais

esporádico frequentador de teatros há de perceber imediatamente a que grau as convenções tolhem mesmo as peças mais toscas, e pode evocar casos mais sutis de técnica teatral que têm vigorado e obtido reconhecimento de muitos séculos para cá. Em *Macbeth*, por exemplo, críticos após críticos apontam o efeito de mudança da tragédia para a comédia na cena do porteiro; em *Antígona* de Sófocles, somos convidados a notar como o mensageiro rearranja a história para que a descoberta da morte de Antígona seja posterior, e não anterior, ao funeral.

A peça de teatro, porém, está séculos à frente do romance. Deveríamos saber que um romancista, antes de conseguir nos convencer de que seu mundo é real e seus personagens têm vida, antes de conseguir nos emocionar à vista das alegrias e dos sofrimentos deles, precisa resolver certas questões e adquirir certa habilidade. Mas, até agora, engolimos nossa literatura de olhos fechados. Não demos nome e, portanto, presume-se que não identificamos nem sequer os mais simples recursos pelos quais todo romance veio a nascer. Não nos demos ao trabalho de observar nosso contador de histórias enquanto ele decide qual método usará; não aplaudimos sua escolha, não lamentamos sua falta de discernimento, nem seguimos com prazer e interesse seu uso de algum novo recurso arriscado que, pelo que sabemos, pode servir à perfeição ou reduzir a migalhas o livro inteiro.

Como desculpa para nosso desleixo, há de se reconhecer não só que os métodos não têm nome, mas que nenhum escritor dispõe de tantos métodos quanto um romancista. Ele pode se colocar em qualquer ponto de vista; pode, em certa medida, combinar vários pontos de vista diferentes. Pode aparecer em pessoa, como Thackeray, ou desaparecer (talvez nunca por completo), como Flaubert. Pode afirmar os fatos, como Defoe, ou

expor o pensamento sem o fato, como Henry James. Pode percorrer os mais amplos horizontes, como Tolstói, ou se prender a uma velha vendedora de maçãs com sua cesta, como Tolstói, mais uma vez. Onde há toda liberdade, há toda licenciosidade; e o romance, recebendo de braços abertos todos os que se aproximam, apresenta mais vítimas do que todos os outros gêneros somados. Mas olhemos os vencedores. Sentimos a tentação, na verdade, de olhá-los muito mais de perto do que o espaço permitiria. Pois também parecem diferentes quando os observamos em ação. Há Thackeray sempre tomando providências para evitar uma cena e Dickens (exceto em *David Copperfield*) invariavelmente procurando alguma. Há Tolstói já arremetendo para o meio de sua história sem se deter para assentar os alicerces, e Balzac assentando alicerces tão fundos que a história propriamente dita parece nunca começar. Mas devemos refrear o desejo de ver aonde nos levaria a crítica do sr. Lubbock, na leitura de livros específicos. A visão geral é mais marcante e há de se ter uma visão geral.

Então olhemos não cada história em separado, mas o método de contar histórias como um todo, com seu desenvolvimento ao longo das gerações. Olhemos o método nas mãos de Richardson, observemos como ele muda e se desenvolve ao ser aplicado por Thackeray, Dickens, Tolstói, Meredith, Flaubert e os demais. Então vejamos como Henry James, dotado não com maior gênio, mas com maior conhecimento e habilidade, por fim supera em *Os embaixadores* problemas que desorientaram Richardson em *Clarissa*. A visão é dificultada; a luz é ruim. De todos os lados alguém se ergue para objetar que o romance é a eclosão de uma inspiração espontânea, e que as perdas de Henry James, com sua devoção à arte, empatam com seus ganhos. Não calaremos esse protesto, pois é a voz de

uma alegria imediata na leitura sem a qual seria impossível uma segunda leitura, pois a primeira nem existiria. Todavia, a conclusão nos parece inegável: Henry James realizou o que Richardson tentou. “O único verdadeiro *erudito* na arte” derrota os amadores. Quem vem depois aprimora o trabalho dos pioneiros. Há aí mais do que podemos sequer tentar formular.

Pois, dessa perspectiva, pode-se ver a arte literária não claramente, é verdade, mas em novas proporções. Podemos falar em infância, juventude e maturidade. Podemos dizer que Scott é infantil e Flaubert, em comparação, adulto. Podemos prosseguir e dizer que o vigor e o esplendor da juventude quase têm mais valor do que as virtudes mais ponderadas da maturidade. E então podemos nos deter sobre a significação desse “quase” e indagar se, talvez, não exerce algum peso em nossa relutância de reler os vitorianos. Os livros caudalosos, gigantescos ainda parecem reverberar com os bocejos e lamentos de seus autores. Construir um castelo, desenhar um perfil, soltar um poema, reformar uma casa de correção ou derrubar uma prisão eram atividades mais adequadas aos escritores ou mais compatíveis com sua masculinidade do que ficar sentado a uma mesa escrevinhando romances para um público simplório. O grande dom da literatura vitoriana, ao que parece, é conseguir se empenhar de uma maneira magnífica numa tarefa essencialmente ruim. Mas nunca seria possível dizer que Henry James dá o máximo de si numa tarefa ruim. Não há, em toda a longa extensão de *As asas da pomba* e *Os embaixadores*, a menor sugestão de um bocejo, o menor sinal de condescendência. Sua tarefa é o romance. É a forma apropriada para o que ele tem a dizer. É a partir desse fato que o romance ganha beleza – uma beleza nobre e elegante que nunca se mostrara antes. E agora, por fim, ele se libertou e se

diferenciou de seus companheiros. Não se sobrecarregará com relíquias alheias. O romance escolherá dizer o que diz melhor. Flaubert escolhe como tema uma criada idosa e um papagaio empalhado. Henry James encontrará tudo de que precisa ao redor de uma mesa de chá numa sala de visitas. As rosas e os rouxinóis foram banidos – ou, pelo menos, o canto do rouxinol soa estranho contra o barulho do trânsito, e as rosas à luz dos postes não são tão rubras. São novas combinações de velhos materiais, e o romance, quando é usado por suas qualidades e não por seus defeitos, instaura aspectos inéditos da perene história.

O sr. Lubbock, em sua análise, tem a prudência de não avançar além dos romances de Henry James. Mas os anos já avançaram. É de se esperar que o romance mude e se desenvolva, à medida que for explorado pelos intelectos mais vigorosos de uma época muito complexa. De fato, o que não havemos de esperar tão-só de monsieur Proust? Mas o leitor comum, se der ouvidos ao sr. Lubbock, se negará a esperar sentado, passivo e boquiaberto. Assim se encoraja o charlatão a nos chocar e o mistificador a nos pregar peças.

De tudo isso parecem surgir algumas conclusões. A primeira delas é que, quando falamos de forma, queremos dizer que certas emoções foram colocadas nas relações corretas entre elas; a segunda é que o romancista é capaz de dispor essas emoções e fazê-las falar com métodos que herda, dobra a seus propósitos, remodela ou mesmo inventa por conta própria. A seguir, que o leitor consegue perceber esses recursos e, com isso, entenderá o livro em mais profundidade e, quanto ao mais, é de se esperar que os romances venham a perder o elemento caótico e adquiram uma configuração mais e mais simétrica, à medida que o romancista explora e aperfeiçoa sua técnica. Por fim, talvez, cabe uma acusação à indolência e à

credulidade do leitor. Que o persiga de perto, seja rápido em acompanhar, rápido em entender, e assim venha a exercer sobre ele, mesmo em seu gabinete, com resmas de papel à sua disposição e editores ansiosos em aceitar os intumescidos frutos de sua solidão, a saudável pressão disciplinadora que um dramaturgo sempre espera dos atores, dos espectadores e do público treinado durante gerações na arte de ir ao teatro.

7 Publicado pela primeira vez no *Times Literary Supplement* em 1922, posteriormente compilado no volume *The Moment*, de 1948.

Como ler um livro?8

EM PRIMEIRO LUGAR, quero ressaltar o ponto de interrogação no final do título. Mesmo que eu soubesse responder à pergunta, a resposta se aplicaria apenas a mim e não a você. Na verdade, o único conselho sobre leitura que alguém pode dar a outra pessoa é não aceitar conselhos, seguir seus instintos, usar sua razão, chegar a suas próprias conclusões. Estando nós de acordo nisso, sinto-me à vontade para expor algumas ideias e sugestões, pois você não permitirá que tolham aquela independência que é a qualidade mais importante que um leitor pode ter. Afinal, quais as leis que se podem prescrever para os livros? A batalha de Waterloo foi, sem dúvida, travada em determinado dia; mas *Hamlet* é uma peça melhor do que *Rei Lear*? Ninguém sabe dizer. Cada qual precisa decidir por si só. Admitir a entrada de autoridades, por mais paramentadas que estejam, em nossas bibliotecas e deixar que nos ditem o que ler, como ler, que valor dar ao que lemos é destruir o espírito de liberdade que é o próprio alento desses santuários. Em qualquer outro lugar, leis e convenções podem nos tolher – lá, não há nenhuma.

Mas para usufruir a liberdade, se me perdoarem o chavão, é evidente que precisamos nos controlar. Não vamos desperdiçar nossas energias de forma inepta e irremediável, esguichando água em metade da casa para regar uma simples roseira; precisamos concentrá-las no ponto certo, com ímpeto e precisão. Esta pode ser uma das primeiras dificuldades com que nos deparamos numa biblioteca. Qual é o “ponto certo”? Aquilo pode parecer um mero aglomerado e uma enorme desordem. Poemas e

romances, histórias e memórias, dicionários e relatórios estatísticos; livros escritos em todas as línguas por homens e mulheres de todas as índoles, raças e idades se comprimem na prateleira. E lá fora o burrico zurra, as mulheres conversam junto ao poço, os potros galopam pelos campos. Por onde começamos? Como traremos ordem a esse múltiplo caos para obter do que lemos o prazer mais amplo e profundo?

É simples dizer que, como os livros têm categorias – literatura, biografia, poesia –, devemos separá-los e extrair de cada um aquilo que cada um nos deveria dar. Mas poucos perguntam aos livros o que podem nos dar. Em geral chegamos aos livros com a mente vaga e dividida, pedindo à literatura que seja verídica, à poesia que seja falsa, à biografia que seja lisonjeira, à história que reforce nossos preconceitos. Se baníssemos todas essas ideias preconcebidas durante a leitura, já seria um começo muito louvável. Não dê ordens a seu autor; tente converter-se nele. Seja seu cúmplice e companheiro de trabalho. Se de início você mantém distância, faz ressalvas e críticas, está-se impedindo de obter o valor mais pleno possível daquilo que lê. Mas, se abrir a mente ao máximo, sinais e sugestões de finura quase imperceptível, desde o torneio das primeiras frases, vão levá-lo à presença de um ser humano diferente de qualquer outro. Embeba-se nisso, familiarize-se com isso e logo descobrirá que seu autor lhe está dando, ou tentando lhe dar, algo muito mais definido. Os trinta capítulos de um romance – se começarmos considerando como ler um romance – constituem uma tentativa de criar algo tão sólido e estruturado quanto um edifício: mas as palavras são mais impalpáveis do que os tijolos; a leitura é um processo mais longo e mais complicado do que a visão. Talvez a maneira mais rápida de entender os elementos com que trabalha um romancista é escrever, em vez de ler,

experimentar pessoalmente os riscos e dificuldades das palavras. Lembre, então, algum acontecimento que lhe tenha deixado uma impressão marcante – por exemplo, quando você passou por duas pessoas conversando na esquina. Uma árvore vibrou, uma luz elétrica dançou, o tom da conversa era cômico e também trágico; aquele momento parecia conter toda uma visão, uma concepção inteira.

Mas, quando você tentar reconstruí-lo em palavras, verá que ele se despedaça em mil impressões conflitantes. Algumas precisam ser atenuadas, outras realçadas; nesse processo, é provável que você perca todo o domínio sobre a própria emoção. Então deixe suas páginas borradas e desordenadas e vá para as páginas iniciais de um grande romancista – Defoe, Jane Austen, Hardy. Agora poderá apreciar melhor a maestria deles. Não é apenas que estamos diante de outra pessoa – Defoe, Jane Austen ou Thomas Hardy – e sim que estamos vivendo num mundo diferente. Aqui, em *Robinson Crusóé*, seguimos uma estrada plana; uma coisa se sucede a outra; o fato e a ordem do fato são suficientes. Mas se o ar livre e a aventura significam tudo para Defoe, para Jane Austen não significam nada. Seu espaço é a sala de estar, com pessoas conversando e, pelos múltiplos espelhos da conversa, revelando suas personalidades. Se então, depois de nos acostumarmos à sala de estar e seus reflexos, passamos a Hardy, é outra guinada que damos. Ao nosso redor as charnecas, acima de nós as estrelas. Agora é outro lado da mente que fica exposto – o lado sombrio que aparece na solidão, não o lado claro que se mostra no convívio. Nossas relações não se dão com as pessoas, mas com a Natureza e o destino. No entanto, apesar das diferenças, cada um desses mundos tem coerência própria. Cada criador observa meticulosamente as leis de sua perspectiva própria e, por mais que exijam de nós, nunca nos confundirão

ao introduzir duas espécies distintas de realidade, como ocorre com tanta frequência com os escritores menores. Assim, ir de um grande romancista a outro – de Jane Austen a Hardy, de Peacock a Trollope, de Scott a Meredith – é ser violentamente arrancado e desenraizado, ser arremessado de um lado e depois do outro. Ler um romance é uma arte difícil e complexa. Para aproveitar tudo o que o romancista – o grande artista – oferece, é preciso ter uma percepção muito fina e também uma imaginação muito arrojada.

Mas uma vista de olhos no grupo heterogêneo reunido na prateleira mostrará que muito raramente os escritores são “grandes artistas”; é muito mais usual que um livro não tenha qualquer pretensão de ser uma obra de arte. Essas biografias e autobiografias, por exemplo, as vidas de grandes homens, homens há muito tempo mortos e esquecidos, que estão ao lado dos romances e poemas: recusaremos lê-los por não serem “arte”? Ou leremos, mas de outra maneira, com outro objetivo? Leremos em primeiro lugar para satisfazer aquela curiosidade que às vezes se apodera de nós, quando nos detemos ao anoitecer diante de uma casa com as luzes acesas e as cortinas ainda não fechadas, e cada andar da casa nos mostra uma distinta parcela da vida humana em ação? Sentimo-nos então consumidos de curiosidade sobre a vida dessas pessoas – os criados trocando mexericos, os senhores jantando, a moça se arrumando para uma festa, a velha com seu tricô à janela. Quem são, o que são, como se chamam, quais são suas atividades, seus pensamentos e suas aventuras?

As biografias e memórias respondem a essas perguntas, iluminam inúmeras dessas casas; mostram-nos as pessoas cuidando de seus assuntos diários, trabalhando, tendo êxitos e fracassos, comendo, odiando, amando, até o momento da morte. E às vezes, enquanto observamos, a casa se

desvanece, os gradis de ferro somem e estamos no mar; caçamos, navegamos, combatemos; estamos entre selvagens e soldados; tomamos parte em grandes batalhas. Ou, se quisermos ficar aqui na Inglaterra, em Londres, ainda assim o cenário muda, a rua se estreita, a casa fica menor, apertada, de janelas gradeadas, malcheirosa. Vemos um poeta, Donne, obrigado a sair de uma casa dessas pois as paredes eram tão finas que, quando as crianças choravam, dava para ouvi-las do outro lado. Podemos segui-lo, pelas trilhas entre as páginas dos livros, até Twickenham, até o parque de Lady Bedford, um famoso local de encontro de nobres e poetas, e então dirigimos nossos passos até Wilton, a mansão mais ao sul, e ouvimos Sidney a ler *Arcadia*² para a irmã; e podemos vaguear entre os mesmos pântanos e ver as mesmas garças que aparecem naquele famoso romance; e então podemos voltar ao norte com aquela outra Lady Pembroke, Anne Clifford, até seus pântanos selvagens, ou mergulhar no coração da cidade e conter nosso entusiasmo à vista de Gabriel Harvey com seu traje de veludo negro discutindo poesia com Spenser. Não há nada mais fascinante do que tatearmos e tropeçarmos na escuridão e no esplendor que se alternam na Londres elisabetana. Mas não há como pararmos ali. Os Temple e os Swift, os Harley e os St. John nos acenam; podemos passar horas e horas deslindando suas brigas e decifrando suas personalidades; e, quando nos cansamos deles, podemos prosseguir, passando por uma dama de negro ornada de diamantes, até Samuel Johnson, Goldsmith e Garrick, ou, se quisermos, podemos atravessar o canal e encontrar Voltaire, Diderot e Madame du Deffand, e depois voltamos à Inglaterra e a Twickenham – como certos nomes e lugares se repetem! –, onde outrora ficava o parque de Lady Bedford e onde, depois, morou Pope, até a casa de Walpole em Strawberry Hill. Mas Walpole nos

apresenta a tantos novos conhecidos, são tantas as casas a visitar e tantas sinetas a tocar que até hesitamos por um instante à entrada, digamos, da casa das irmãs Berry¹⁰, quando, ora vejam, aparece Thackeray; é amigo da mulher amada por Walpole; e assim, simplesmente indo de um amigo a outro, de um jardim a outro, de uma casa a outra, passamos de um extremo a outro da literatura inglesa e então despertamos em nosso presente, se é que conseguimos diferenciar esse momento de todos os que o antecederam. Esta é uma das maneiras de ler tais vidas e tais cartas; podemos assim iluminar as múltiplas janelas do passado; podemos ver os ilustres mortos em seus hábitos familiares e às vezes imaginar que estamos perto e desvendaremos seus segredos, às vezes podemos pegar uma peça ou um poema que escreveram e ver se soa diferente em presença do autor. Mas isso, mais uma vez, levanta outras questões. Até que ponto, devemos nos perguntar, a vida do escritor influencia seu livro – até que ponto cabe deixar o homem interpretar o escritor? Até que ponto devemos resistir ou ceder às simpatias e antipatias que o homem desperta em nós – tão sensíveis são as palavras, tão receptivas à personalidade do autor? São perguntas que se impõem quando lemos tais vidas e tais cartas, e nós é que temos de respondê-las, pois não há nada mais fatal do que sermos guiados por preferências alheias num assunto tão pessoal.

Mas também podemos ler esses livros com outro objetivo, não para iluminar a literatura, não para ganhar familiaridade com pessoas famosas, mas para revigorar e exercitar nossas próprias energias criativas. Não há uma janela aberta à direita da estante? Como é agradável parar de ler e olhar lá fora! Como é estimulante a cena, em sua inconsciência, em sua gratuidade, em seu movimento infundável – os potros galopando pelo campo, a mulher enchendo o balde no poço, o burrico empinando a cabeça

e soltando seu longo e pungente gemido. A maior parte de uma biblioteca não é senão o registro desses momentos fugidios na vida de homens, mulheres e burricos. Toda literatura, à medida que envelhece, tem seus refugos, seu histórico de momentos fugazes e vidas esquecidas narrado em cadências trôpegas e frágeis que já pereceram. Mas, caso se entregue ao prazer de ler refugos, você se surpreenderá, na verdade se sentirá conquistado pelos restos de vida humana que foram descartados e se desfizeram. Pode ser uma carta – mas que visão ela oferece! Podem ser algumas frases – mas que panoramas sugerem! Às vezes um relato inteiro adquire forma com tanto humor, com tão bela emoção e inteireza, que é como se ali tivesse operado um grande romancista, e no entanto é apenas um velho ator, Tate Wilkinson, relembando a estranha história do capitão Jones; é apenas um jovem subalterno a serviço de Arthur Wellesley, apaixonando-se por uma mocinha bonita em Lisboa; é apenas Maria Allen na sala de estar vazia, soltando no colo seu trabalho de costura, suspirando e pensando que devia ter seguido o bom conselho do dr. Burney e não ter fugido com seu Rishy. Nada disso tem valor algum; é de uma insignificância extrema; mas como é absorvente repassar de vez em quando esses refugos e encontrar anéis, tesouras, narizes quebrados, sepultos no enorme passado, e tentar juntá-los enquanto o potro galopa pelo campo, a mulher enche o balde no poço e o burrico zurra.

Mas com o tempo cansamos de ler refugos. Cansamos de procurar o que falta para completar a meia verdade que é apenas o que os Wilkinson, os Bunbury e as Maria Allen podem nos oferecer. Não tinham o poder do artista de dominar e eliminar; não souberam dizer toda a verdade nem mesmo sobre suas próprias vidas; desfiguraram a história que poderia ter sido tão bem moldada. Só podem nos oferecer fatos, e fatos são uma forma

muito baixa de ficção. Assim, aumenta nosso desejo de acabar com as aproximações e afirmações parciais, de parar de procurar as pequeninas nuances do caráter humano, de usufruir o grau maior de abstração, a verdade mais pura da ficção. Assim criamos o estado de espírito intenso e generalizado, desatento aos detalhes, mas reforçado por algum ritmo regular e recorrente, cuja expressão natural é a poesia, e o momento de ler poesia é quando estamos quase prontos a escrevê-la.

Vento d'oeste, quando vens soprar?

O chuveiro está para engrossar.

Ah, tivesse meu amor junto ao peito,

E eu outra vez no leito!

O impacto da poesia é tão forte e direto que, de momento, não há outra sensação a não ser a do próprio poema. Que profundezas visitamos então! – que súbita e completa é nossa imersão! Aqui não há onde se segurar, nada a deter nosso voo. A ilusão da ficção é gradual; seus efeitos vêm preparados; mas, lendo esses quatro versos, quem se deteria para perguntar quem os escreveu, ou evocaria a casa de Donne ou a escrivãzinha de Sidney, ou os entrelaçaria na densa trama do passado e da sucessão de gerações? O poeta é sempre nosso contemporâneo. Nosso ser, de momento, se concentra e se contrai, como em qualquer violento impacto de emoção pessoal. Depois, a sensação começa a se espalhar em círculos maiores em nossa mente e alcança sentidos mais distantes; estes começam a ressoar e comentar, e percebemos ecos e reflexos. A intensidade da poesia abrange um imenso leque de emoções. Basta compararmos a força e o tom direto de

Tombarei como árvore e tumba terei

Lembrando que lamento

à modulação ondulante de

*Os minutos se contam pelos grãos de areia
Numa ampulheta; a duração da vida
Nos leva ao túbulo, e disso sabemos;
Um tempo de prazer, esgotado, por fim
Volta à casa e finda em dor; mas a vida,
Cansada do tumulto, conta cada grão,
Gemendo aos suspiros até escoar o derradeiro,
Para a calamidade findar em descanso,*

ou colocar a pensativa serenidade de

*sejamos jovens ou velhos,
Nosso destino, lar e centro de nosso ser,
Está no infinito, e nele somente;
Assim se espera, esperança infinda,
Empenho, expectativa, desejo,
E sempre mais empenho por vir.*

ao lado do absoluto encanto inesgotável de

*A Lua incessante se erguia no céu,
E em lugar nenhum se detinha:
Mansa ia sempre subindo,*

E ao lado alguma estrelinha –

ou da esplêndida fantasia de

E nas matas o andarilho

Não se deterá no trilho

Quando na relvada alfombra,

No incêndio do mundo a grassar,

Uma leve flama se elevar

Então parecendo a seu olhar

Um açafraão na sombra

para refletirmos sobre a arte variada do poeta, sobre seu poder de nos fazer a um só tempo atores e espectadores, seu poder de entrar nos personagens como se fosse uma luva, ser Falstaff ou Lear, seu poder de condensar, ampliar, afirmar de uma vez por todas.

“Basta compararmos” – com essas palavras o segredo se revela; admitte-se a real complexidade da leitura. O primeiro processo – receber impressões com o máximo entendimento – é apenas metade do processo de leitura; precisa ser complementado por outro para obtermos todo o prazer de um livro. Precisamos avaliar essas inúmeras impressões; precisamos converter essas formas fugidias numa que seja firme e duradoura. Mas não diretamente. Antes espere a poeira da leitura se assentar, o conflito e o questionamento cessarem; ande, fale, arranque as pétalas fanadas de uma rosa, durma. Então, de repente, sem intervenção de nossa vontade, pois é assim que a Natureza realiza essas transições, o livro voltará, mas diferente. Subirá como um todo ao alto da mente. E o livro

como um todo é diferente do livro recebido geralmente em frases separadas. Os detalhes agora se encaixam em seus lugares. Vemos a forma do começo ao fim; é um celeiro, um chiqueiro ou uma catedral. Agora, então, podemos comparar um livro a outro como comparamos um edifício a outro. Mas essa comparação significa que nossa atitude mudou; já não somos amigos do escritor, e sim seus juízes; e, assim como nossa simpatia com os amigos nunca é demais, nosso rigor como juízes nunca será demais. Afinal não são criminosos, esses livros que desperdiçaram nosso tempo e nossa simpatia; não são os mais insidiosos inimigos da sociedade, corruptores, depravadores, esses escritores de livros falsos, de livros espúrios, de livros que espalham pelo ar a moléstia e a decadência? Então sejamos severos em nossos juízos; comparemos cada livro com o mais grandioso de sua espécie. Lá estão na mente as formas dos livros que lemos, consolidadas pelos juízos que emitimos – *Robinson Crusoé*, *Emma*, *The Return of the Native*. Comparemos os romances a eles – mesmo o mais recente e mais ínfimo dos romances tem o direito de ser julgado ao lado dos melhores. E o mesmo com a poesia – quando o inebriamento do ritmo passou e o esplendor das palavras se apagou, uma forma visionária retornará a nós, e deve ser comparada a *Lear*, a *Fedra*, a *O prelúdio*; se não com eles, ao menos com o que há de melhor ou nos parece ser o melhor em sua espécie. E podemos ter certeza de que a novidade da nova poesia e literatura é sua mais superficial qualidade e que nos basta apenas alterar levemente, e não reformular, os critérios pelos quais julgamos a antiga.

Assim, seria tolice supor que a segunda parte da leitura, a fase de julgar e comparar, é simples como a primeira – abrir a mente ao rápido atropelo de inúmeras impressões. Continuar a leitura sem ter o livro à frente, comparar uma forma-sombra a outra, ter lido em quantidade suficiente e

com suficiente compreensão para que tais comparações tenham vida e sejam iluminadoras – isso é difícil; ainda mais difícil é avançar e dizer: “Não só o livro é de tal ou tal tipo, como também é de tal ou tal valor; falha aqui; acerta ali; isso é ruim, aquilo é bom”. Para cumprir essa parte do dever de um leitor, é preciso tal imaginação, tal discernimento e conhecimento que é difícil imaginar alguma mente assim dotada; é impossível que mesmo o mais confiante dos indivíduos encontre em si mais do que as sementes desses poderes. Então não seria mais prudente renunciar a essa parte da leitura e deixar que os críticos, as autoridades paramentadas da biblioteca, decidam por nós a questão do valor absoluto do livro? Mas como isso é impossível! Podemos ressaltar o valor da simpatia; podemos tentar submergir nossa identidade durante a leitura. Mas sabemos que não podemos nos identificar totalmente, nem nos absorver por completo; há sempre um demônio dentro de nós sussurrando “Odeio, amo” e não há como silenciá-lo. Na verdade, é exatamente porque odiamos e amamos que nossa relação com os poetas e romancistas é tão íntima que consideramos insuportável a presença de outra pessoa. E mesmo que os resultados sejam horrendos e nossos juízos sejam errados, ainda assim nosso gosto, o nervo sensorial que envia choques por todo o nosso corpo, é nosso grande farol; aprendemos por meio do sentir; não podemos eliminar nossa idiossincrasia sem empobrecê-lo. Mas, com o passar do tempo, podemos talvez treinar nosso gosto, podemos talvez submetê-lo a algum controle. Depois que ele alimentou à farta toda a sua gula com livros de todos os tipos – poesia, literatura, história, biografia –, parou de ler e se dedicou um bom tempo a observar a variedade e a incongruência do mundo real, descobriremos que ele vem mudando um pouco; já não é tão guloso, é mais reflexivo. Começará a nos trazer não

meros juízos sobre tal ou tal livro, mas nos dirá que há uma qualidade comum a certos livros. Ouça, dirá ele, como chamaremos *isso*? E talvez nos leia *Lear* e então talvez *Agamênon*, para destacar aquela qualidade comum. Assim, com nosso gosto a nos guiar, aventuramo-nos além de um livro particular, buscando qualidades que agrupem vários livros; damos nomes a elas e assim construímos uma regra que traga ordem a nossas percepções. Essa discriminação nos permitirá um prazer maior e mais precioso. Mas, como uma regra só vigora quando é constantemente rompida pelo contato com os próprios livros – nada mais fácil e mais absurdo do que criar regras que independem dos fatos e vivem num vazio –, finalmente, para nos firmar nessa árdua tentativa, agora pode ser o momento de passar aos raríssimos escritores capazes de nos esclarecer sobre a literatura como arte. Coleridge, Dryden e Johnson, em seus ponderados textos críticos, os próprios poetas e romancistas em suas formulações espontâneas, muitas vezes mostram uma admirável pertinência; iluminam e solidificam as ideias vagas que tropeçavam nas nebulosas profundezas de nossa mente. Mas só podem nos ajudar se nos aproximarmos com perguntas e sugestões honestamente obtidas ao longo de nossas próprias leituras. Não poderão fazer nada por nós se nos abrigarmos sob sua autoridade e adormecermos como carneiros à sombra de uma moita. Só podemos entender seus pareceres quando contrariam e vencem nosso próprio parecer.

Se assim for, se ler um livro como deve ser lido requer as mais raras qualidades de imaginação, discernimento e juízo, talvez você conclua que a literatura é uma arte muito complexa e dificilmente seremos capazes, mesmo depois de toda uma vida de leituras, de oferecer à crítica qualquer contribuição de valor. Devemos continuar leitores; não pretendemos a

glória adicional que pertence aos raros seres que também são críticos. Mesmo assim, temos nossas responsabilidades e até nossa importância como leitores. Os critérios que criamos e os juízos que formulamos difundem-se de maneira furtiva e se tornam parte da atmosfera que os escritores respiram enquanto trabalham. Cria-se uma influência que pesa sobre eles, mesmo que nunca chegue à página impressa. E essa influência, se tiver boa base de instrução, se for vigorosa, individual e sincera, pode ser de grande valor no momento em que a crítica está necessariamente em compasso de espera, em que os livros passam em revista como uma procissão de animais numa galeria de tiros e o crítico dispõe apenas de um segundo para carregar a arma, mirar e disparar, e há de ser perdoado se confundir coelhos com tigres ou águias com corujas, ou se errar totalmente o alvo e seu tiro se perder em alguma pacífica vaca pastando no campo lá adiante. Mas, se o autor sente que, por trás do tiroteio desordenado da imprensa, há outra espécie de crítica, a opinião de pessoas lendo por amor à leitura, com vagar e diletantismo, e julgando com grande simpatia, porém com grande severidade, isso não pode ajudar a melhorar a qualidade de seu trabalho? E se por tais meios os livros se tornassem mais sólidos, mais ricos e mais variados, seria um bom objetivo a se alcançar.

Mas quem lê para alcançar um objetivo, por desejável que seja? Não existem atividades a que nos dedicamos por serem boas em si mesmas, e alguns prazeres que são definitivos? E a leitura não é uma delas? Sonhei pelo menos algumas vezes que, no dia em que chegar o Juízo Final e os grandes conquistadores, juristas e estadistas forem receber suas recompensas – coroas, lauréis, nomes gravados indelevelmente no mármore imperecível –, o Todo-Poderoso há de se virar para Pedro e dirá, não sem uma ponta de inveja aos nos ver chegando com nossos livros

debaixo do braço: “Veja, estes não precisam de recompensa. Aqui não temos nada para lhes dar. Gostavam de ler”.

8 Escrito em 1925, publicado em *The Second Common Reader* (1932).

9 Philip Sidney (1554-1586), um dos principais poetas ingleses sob Elizabeth I, autor de *Countess of Pembroke's Arcadia* [*A Arcádia da condessa de Pembroke*]. (N.T.)

10 Mary Berry (1763-1852) e Agnes Berry (1764-1852), grandes amigas de Sir Horace Walpole. (N.T.)

A vida e o romancista¹¹

O ROMANCISTA – TAL é seu mérito e seu risco – está tremendamente exposto à vida. Outros artistas se recolhem, pelo menos em parte; fecham-se sozinhos por semanas a fio com uma travessa de maçãs e uma caixa de tintas, ou com um rolo de pautas musicais e um piano. Quando saem, é para esquecer e se distrair. Mas o romancista nunca esquece e raramente se distrai. Enche o copo e acende o cigarro, provavelmente goza de todos os prazeres da conversa e da mesa, mas sempre com a sensação de que está sendo estimulado e manipulado pelo tema de sua arte. Sabores, sons, movimentos, algumas palavras aqui, um gesto ali, um homem entrando, uma mulher saindo, mesmo o automóvel que passa na rua ou o mendigo que se arrasta pela calçada, e todos os vermelhos, azuis, luzes e sombras da cena pedem sua atenção e despertam sua curiosidade. É-lhe impossível deixar de receber impressões, assim como é impossível a um peixe no oceano deixar de ter a água passando pelas guelras.

Mas, se essa sensibilidade é uma das condições da vida do romancista, é evidente que todos os escritores de livros duradouros sabiam controlá-la e usá-la para seus fins. Terminavam o vinho, pagavam a conta e iam embora sozinhos, para algum quarto solitário onde, com esforço e hesitação, em agonia (como Flaubert), com luta e precipitação, em tumulto (como Dostoiévski), dominavam, fortaleciam e convertiam suas percepções no tecido artístico que elaboravam.

É tão drástico o processo de seleção que, na fase final, muitas vezes não encontramos vestígios da cena verídica em que o capítulo se baseava. Pois

naquele quarto solitário, cuja porta os críticos tentam constantemente abrir, passam-se os mais estranhos processos. A vida é submetida a mil disciplinas e exercícios. É refreada; é morta. É misturada a isso, enrijecida com aquilo, contrastada com aquilo outro; assim, um ano depois, quando fica pronta nossa cena num café, já desapareceram os sinais superficiais pelos quais nos recordávamos dela. Da bruma emerge algo firme, algo tremendo e resistente, a própria medula em que se sustentava nosso fluxo de emoções indiferenciadas.

Entre esses dois processos, o primeiro – receber impressões – é sem dúvida o mais fácil, mais simples e mais agradável. E, se a pessoa for dotada de uma índole receptiva e de um vocabulário com riqueza suficiente para atender a suas exigências, é plenamente possível criar um livro a partir dessa exclusiva emoção preliminar. Três quartos dos romances que aparecem hoje em dia são preparados com experiências às quais não se impôs nenhuma disciplina, a não ser o brando freio da gramática e os ocasionais rigores da divisão em capítulos. Será *A Deputy Was King* [Um deputado foi rei], de Miss Stern, mais um exemplo desse tipo de escrita? Terá se recolhido à solidão com seu material? Ou não é uma coisa nem outra, mas uma mistura incongruente de fraqueza e firmeza, de transitório e resistente?

A Deputy Was King é a continuação da história da família Rakonitz, iniciada alguns anos atrás em *The Matriarch*. É um ressurgimento bem-vindo, pois os Rakonitz formam uma família talentosa e cosmopolita com a admirável qualidade, agora tão rara na literatura inglesa, de não pertencer a nenhuma seita específica. Não se confinam a nenhuma paróquia. Transbordam para o continente. Encontram-se na Itália e na Áustria, em Paris e na Boêmia. Se se instalam em caráter temporário num

estúdio em Londres, com isso não estão se condenando a usar para sempre o uniforme de Chelsea, de Bloomsbury ou de Kensington. Alimentados com fartura à base de ricos alimentos e vinhos raros, usando roupas caras e requintadas, dispendo de dinheiro vivo numa abundância invejável, embora inexplicável, nenhuma convenção ou restrição de classe pesa sobre eles, à exceção do ano de 1921; é essencial que acompanhem a moda. Dançam, casam-se, vivem com este ou aquele homem; tomam banho de sol na Itália; frequentam-se mutuamente, fervilhando uns nas casas dos outros, fofocando, brigando, fazendo as pazes. Pois afinal, além das imposições da moda, estão unidos, consciente ou inconscientemente, pelos laços de família. Têm aquela tenacidade judaica das afeições que as dificuldades em comum entranharam numa raça desterrada. Assim, apesar do gregarismo de superfície, sob ele há uma lealdade mútua fundamental. Toni, Val e Loraine podem brigar e romper em público, mas, na esfera privada, as mulheres Rakonitz estão indissoluvelmente unidas. O presente volume da saga familiar – o qual, embora apresente os Goddard e narre o casamento de Toni e Giles Goddard, é realmente a história de uma família e não de um episódio – transcorre, imagina-se que apenas por ora, numa mansão italiana com dezessete quartos, e assim tios, tias, primos e primas podem se hospedar lá. Pois Toni Goddard, com toda a sua elegância e modernidade, prefere abrigar tios e tias a receber imperadores, e um primo de segundo grau que ela não via desde pequena vale mais do que todos os rubis.

A partir desses materiais, sem dúvida seria possível fazer um bom romance – é o que nos flagramos dizendo antes de chegar à centésima página. E essa voz, que não é inteiramente nossa, e sim a voz daquele espírito discordante que pode arrancar e remover uma linha por iniciativa

própria à medida que avançamos na leitura, deve ser contestada de imediato para que suas sugestões não estraguem o prazer do conjunto. O que ele pretende, então, ao instilar esse sentimento de dúvida, de insatisfação no meio de nosso bem-estar geral? Até aqui, nada interferiu em nosso prazer. À falta de sermos um Rakonitz, sem participar realmente de um daqueles serões faiscando de diamantes, dançando, bebendo, flertando com a neve no telhado e o gramofone gritando “É o luar em Kalua”; à falta de vermos Betty e Colin “levemente grotescos avançando... com todos os seus paramentos; o veludo espraído como uma imensa taça invertida em volta dos pés de Betty, andando com ar afetado pela faixa pura e cintilante de neve, o trançado absurdo das plumas no elmo de Colin” –; à falta de apalparmos todo esse brilho e fantasia com nossos próprios dedos, existe algo melhor do que a descrição de Miss Sterne?

A voz insatisfeita concederá que é tudo muito brilhante; admitirá que cem páginas passaram faiscando como uma sebe vista pela janela de um trem expresso; mas insistirá que, apesar de tudo, há algo de errado. Um homem pode fugir com uma mulher sem que percebamos. É uma prova de que não existem valores. Não há um formato para essas aparições. As cenas se fundem umas nas outras, as pessoas se fundem umas nas outras. De um nevoeiro de conversas emergem as pessoas, que logo submergem outra vez nas conversas. São amenas e amorfas com as palavras. Não há como captá-las.

A acusação tem conteúdo, pois é verdade, se formos ver, que Giles Goddard pode fugir com Lorraine e, para nós, é como se alguém se levantasse e saísse da sala – coisa de importância nenhuma. Deixamo-nos embalar pelas aparências. Toda essa representação do movimento da vida suga a força de nossa imaginação. Sentamo-nos receptivos e, mais com os

olhos do que com a mente, assistimos, como no cinema, o que se passa na tela diante de nós. Quando precisamos usar o que aprendemos sobre um dos personagens, para auxiliá-lo em alguma crise, percebemos que não temos nenhuma força, não há nenhuma energia a nosso dispor. Como se vestiam, o que comiam, as gírias que usavam – sabemos tudo isso, mas não quem eles são. Pois o que sabemos a respeito dessas pessoas foi-nos dado (com uma única exceção) seguindo os métodos da vida. Os personagens são construídos a partir de elementos avulsos, de sucessões naturais de uma pessoa que, querendo contar oralmente a história da vida de um amigo, interrompe o fio mil vezes para introduzir algo novo ou acrescentar algo esquecido, de forma que ao final, mesmo que possamos sentir que estivemos na presença da vida, aquela vida específica em questão continua vaga. Esse método imediatista, essa recolha de frases ainda gotejando com o brilho de palavras saídas de lábios de verdade, é admirável para uma finalidade e catastrófico para outra. Tudo é fluente e visualmente vívido, mas nenhum personagem ou situação emerge com limpidez. Restam nacos de matéria estranha, grudados nas beiradas. Apesar de todo o brilho, as cenas ficam toldadas, as crises embaçadas. O trecho de uma descrição mostrará claramente o mérito e o defeito desse método. Miss Sterne quer nos transmitir a beleza de um manto chinês.

Ao contemplá-lo, julgaríamos nunca ter visto antes um bordado, pois ele era o próprio clímax de tudo o que havia de brilhante e exótico. As pétalas florais eram trabalhadas num desenho flamejante em torno das faixas largas do bordado em azul cobalto, e também em torno de cada placa oval que era tecida com uma garça prateada de longo bico verde e um arco-íris por trás de suas asas abertas. Por entre os arabescos argênteos distribuíam-se borboletas delicadamente pousadas, borboletas douradas e borboletas negras, borboletas que eram áureas e negras. Quão mais detidamente se olhava, mais havia para ver; marcas intrincadas nas asas das borboletas, em púrpura, verde vivo, damasco...

Como se já não bastasse tudo o que temos para visualizar, ela prossegue e

acrescenta que de cada flor brotavam pequeninos estames e que cada cegonha tinha círculos em volta dos olhos, até que o manto chinês oscila diante de nossa visão e se dissolve num borrão cintilante.

O mesmo método aplicado às pessoas tem igual resultado. Somam-se qualidades e mais qualidades, fatos e mais fatos, até que deixamos de diferenciá-los e nosso interesse sucumbe sob a pletora verbal. Pois a verdade é que, em todo objeto – manto ou ser humano –, quanto mais se olha, mais há para se ver. A tarefa do escritor é pegar uma coisa e fazer com que represente vinte: é uma tarefa difícil e perigosa, mas só assim o leitor é poupado ao fervilhamento e à confusão da vida e imprime-se com clareza o aspecto específico que o escritor quer que ele veja. Vez por outra, tem-se a impressão de que Miss Sterne conta com outros instrumentos a seu dispor e que, se quisesse, poderia usá-los; isso se revela por um momento no curto capítulo que descreve a morte da matriarca, Anastasia Rakonitz. Aqui, de súbito, o fluxo de palavras parece se adensar e se sombrear. Percebemos que há algo sob a superfície, algo que ficou por dizer, que temos de descobrir por nós mesmos e sobre o qual precisamos refletir. As duas páginas que nos contam que a senhora morreu pedindo linguiça de fígado de ganso e um pente de tartaruga, por curtas que sejam, contêm, a meu ver, o dobro da substância de quaisquer trinta outras páginas do livro.

Esses comentários me reconduzem à questão de onde parti: a relação entre o romancista e a vida, e o que ela deveria ser. Que o romancista está tremendamente exposto à vida encontra mais uma prova em *A Deputy Was King*. Pode sentar-se, observar a vida e criar seu livro com a efervescência imediata de suas emoções, ou pode pousar o copo na mesa, recolher-se ao quarto e submeter sua presa àqueles processos misteriosos por meio dos

quais a vida se torna, como o manto chinês, capaz de se sustentar sozinha – uma espécie de milagre impessoal. Mas, em ambos os casos, ele enfrenta um problema que não aflige em igual medida os praticantes de qualquer outra arte. Estridente, clamorosa, a vida brada incessantemente que é ela a finalidade própria da literatura e que, quanto mais o escritor a observar e capturar, melhor será seu livro. Ela não acrescenta, porém, que é grosseiramente impura, e que muitas vezes a faceta que mais enaltece não tem nenhum valor para o romancista. A aparência e o movimento são as iscas que a vida lança para atraí-lo como se fossem sua própria essência e, se ele as capturasse, atingiria seu objetivo. Acreditando nisso, o escritor corre febrilmente em seu encalço, verifica que foxtrote estão tocando na Embaixada, que saias estão usando em Bond Street, desdobra-se para acompanhar os últimos lances da gíria atual e imita à perfeição a última moda na linguagem coloquial. O que mais o apavora é ficar desatualizado: seu grande cuidado é que a coisa descrita saia fresquinha do ovo, recém-emplumada.

Esse tipo de trabalho exige grande destreza e agilidade, e atende a um desejo real. Conhecer o exterior da época em que se vive, suas roupas, suas danças, o modo de falar, tem um interesse e até um valor que, em geral, faltam às aventuras espirituais de um pároco ou às aspirações intelectuais de uma professora primária, solenes como são. Também seria possível argumentar que, para lidar com a dança frenética da vida moderna e gerar uma ilusão de realidade, é preciso uma habilidade literária muito maior do que para escrever um ensaio sério sobre a poesia de John Donne ou os romances de Proust. Portanto, o romancista que é escravo da vida e produz seus livros a partir da efervescência do momento faz algo que é difícil, algo que agrada, algo que – dependendo do leitor – pode até instruir. Mas

sua obra passa como o ano de 1921 passa, como os foxtrotes passam, e em três anos fica esquisita e sem graça como qualquer outra moda que cumpriu seu turno e foi embora.

Por outro lado, retirar-se para o estúdio por medo da vida é igualmente fatal. Sem dúvida é possível fazer nessa quietude imitações plausíveis de Addison, por exemplo, mas são insípidas e quebradiças como gesso. Para sobreviver, cada frase precisa ter uma pequena centelha em seu cerne, e essa centelha, por arriscado que seja, o romancista precisa extrair das chamas com as próprias mãos. Sua situação, portanto, é precária. Precisa se expor à vida; precisa enfrentar o perigo de se extraviar e ser ludibriado por suas aparências enganosas; precisa arrancar-lhe seu tesouro e deixar os refugos. Mas, em dado momento, ele precisa abandonar a companhia e se recolher sozinho àquele quarto misterioso em que seu corpo se enrijece e se molda adquirindo permanência, graças a processos que, embora escapem ao crítico, guardam para ele um profundo fascínio.

¹¹ Publicado originalmente no *New York Herald Tribune*, 7 de novembro de 1926, e no volume *Granite and Rainbow* em 1958.

A arte da literatura¹²

QUE A LITERATURA é uma dama, e uma dama que de certa maneira se encontra em apuros, é uma ideia que deve ter ocorrido várias vezes a seus admiradores. Muitos garbosos cavalheiros acorreram em seu auxílio, destacando-se Sir Walter Raleigh e o sr. Percy Lubbock.¹³ Mas ambos eram um pouco cerimoniais na abordagem; ambos davam a impressão de ter grande conhecimento, mas não muita intimidade com ela. Agora chega o sr. Forster¹⁴, que rejeita o conhecimento, mas não pode negar que conhece bem a dama. Se lhe falta uma parcela da autoridade dos outros, goza dos privilégios concedidos ao amante. Bate à porta do quarto e é autorizado a entrar enquanto a dama está de camisola e chinelas. Achegam-se à lareira, conversam à vontade, com humor e sutileza, como velhos amigos que não nutrem ilusões, embora na verdade o quarto seja uma sala de aula e o local seja a austera cidade de Cambridge.

Essa atitude informal por parte do sr. Forster é, sem dúvida, deliberada. Não é um erudito; recusa-se a ser um pseudoerudito. Resta um ponto de vista que o palestrante pode adotar com proveito, mesmo que em pequena escala. Como diz o sr. Forster, ele pode “visualizar os romancistas ingleses não descendo por aquela correnteza que atira longe todos os seus filhos, a menos que tomem cuidado, e sim sentados juntos numa sala, uma sala circular – uma espécie de sala de leitura do Museu Britânico –, todos escrevendo seus romances em simultâneo”. Tão simultâneos são eles, de fato, que continuam a escrever fora de sua respectiva vez. Richardson insiste que é contemporâneo de Henry James. Wells escreverá uma

passagem que poderia ter sido escrita por Dickens. Sendo ele mesmo romancista, o sr. Forster não se incomoda com essa descoberta. Sabe por experiência própria que o cérebro de um escritor é uma máquina ilógica e desorganizada. Sabe que os escritores pensam muito pouco sobre questões de método, esquecem por completo seus antepassados, tendem a se absorver profundamente em alguma visão pessoal. Assim, embora tenha o máximo respeito por eruditos, suas simpatias estão ao lado daqueles seres desmazelados e atormentados garatujando seus livros. E olhando-os de cima, não de grande altura, mas, como diz ele, por sobre seus ombros, o sr. Forster percebe, ao passar por ali, que certas formas e ideias tendem a se repetir na mente desses escribas, em qualquer época que seja. Desde que se contam histórias, elas sempre são formadas por elementos muito parecidos, e são eles – a que dá o nome de História, Pessoas, Enredo, Fantasia, Profecia, Padrão e Ritmo – que o sr. Forster agora passa a examinar.

Muitos são os juízos que gostaríamos de discutir, muitos são os pontos em que gostaríamos de nos deter, enquanto o sr. Forster avança com ligeireza. Que Scott é um contador de histórias, e nada mais; que um conto é o mais baixo dos organismos literários; que a preocupação pouco natural do romancista com o amor é, em larga medida, um reflexo de seu estado de espírito enquanto escreve – cada página traz uma insinuação ou uma sugestão que nos faz parar para pensar ou nos dá vontade de contradizer. Sem nunca elevar o tom de voz, o sr. Forster tem a arte de dizer coisas que se assentam em nosso espírito com leveza suficiente para ali ficarem e desabrocharem como aqueles nenúfares japoneses que se abrem nas profundezas das águas. Todavia, por mais que essas afirmações nos intriguem, sentimos vontade de pedir que se detenha em algum local

definido; queremos que o sr. Forster pare e se pronuncie. Pois se a literatura, como sugerimos, se encontra em apuros, é talvez porque ninguém a agarra com firmeza e a delimita com rigor. Não há regras traçadas para ela, e são pouquíssimas as reflexões a seu respeito. E, ainda que as regras possam estar erradas e precisem ser rompidas, apresentam uma vantagem: conferem dignidade e ordem a seu objeto; concedem-lhe um lugar na sociedade civilizada; provam que merece consideração. Mas dessa parte de sua obrigação, se é que é obrigação sua, o sr. Forster declina explicitamente. Não vai teorizar sobre a literatura, a não ser de passagem; duvida até mesmo que deva ser abordada por um crítico e, se o for, com qual equipamento crítico. O máximo que podemos fazer é empurrá-lo a uma posição definida para vermos onde ele se situa. E talvez a melhor maneira para isso seja citar, muito resumidamente, suas avaliações de três grandes figuras – Meredith, Hardy e Henry James. Meredith é um filósofo derramado. Tem uma visão da natureza “fofa e viçosa”. Quando fica sério e elevado, torna-se um valentão. “E seus romances; os valores sociais são, na maioria, falsos. Os alfaiates não são alfaiates, as partidas de críquete não são críquete.” Hardy é um escritor muito melhor. Mas não se sai tão bem como romancista porque exige dos personagens “que contribuam demais para o enredo; exceto no humor rústico, a vitalidade deles se empobreceu, ficaram magros e secos – ele deu à causalidade um peso maior do que seu meio permite”. Henry James seguiu a trilha estreita do dever estético e se saiu bem. Mas com quais sacrifícios? “A maior parte da vida humana precisa desaparecer antes que ele consiga nos fazer um romance. São criaturas mutiladas que mal conseguem respirar em seus romances. Os personagens são poucos e construídos em poucos traços.”

Se observarmos tais juízos e colocarmos ao lado certas admissões e

omissões, veremos que, se não é possível vincular o sr. Forster a um credo, podemos ao menos associá-lo a um ponto de vista. Há uma coisa – hesitamos em ser mais precisos – que ele chama de “vida”. É o que usa como termo de comparação para os livros de Meredith, Hardy ou James. A falha deles é sempre alguma falha em relação à vida. É a concepção humana contraposta à concepção estética da literatura. Sustenta que o romance é “embebido de humanidade”; que “os seres humanos têm sua grande oportunidade no romance”; que uma vitória conquistada em detrimento da vida é, na verdade, uma derrota. Assim chegamos ao severíssimo juízo sobre Henry James. Pois Henry James introduziu algo mais nos romances, além dos seres humanos. Ele criou padrões que, embora tenham sua beleza, são hostis à humanidade. E por esse seu descuido em relação à vida, diz o sr. Forster, Henry James não permanecerá.

Mas, a essa altura, o aluno persistente pode indagar: “O que é essa ‘Vida’ que aparece constantemente, tão enfatuada e misteriosa, nos livros sobre literatura? Por que ela está ausente de um padrão e presente num chá da tarde? Por que o prazer que extraímos do padrão em *A taça dourada*¹⁵ tem menos valor do que a emoção que Trollope nos oferece ao descrever uma senhora tomando chá numa casa paroquial? A definição de vida é, sem dúvida, arbitrária demais e precisa ser ampliada”. A isso o sr. Forster muito provavelmente responderia que não prescreve leis; que o romance lhe parece, de certa forma, uma substância delicada demais para ser entalhada como as outras artes; ele está simplesmente nos expondo o que o comove e o que o deixa indiferente. Na verdade, não existe outro critério. E assim voltamos ao velho problema; ninguém sabe coisa alguma sobre as leis da literatura, nem qual é sua relação com a vida ou a que ela pode se

prestar. Só podemos confiar em nossos instintos. Se o instinto leva um leitor a dizer que Scott é um mero contador de histórias, outro pode dizer que ele é um mestre do romance de aventura; se um leitor se sente tocado pela arte e outro pela vida, ambos estão certos e ambos podem erguer um enorme castelo de cartas teórico sobre suas respectivas opiniões, até onde conseguirem. Mas a suposição de que a literatura está a serviço dos seres humanos de maneira mais íntima e mais humilde do que as outras artes leva a outra posição que vem ilustrada no livro do sr. Forster. É desnecessário discorrer sobre as funções estéticas da literatura porque são tão insignificantes que podem ser ignoradas sem problemas. Assim, embora seja impossível imaginar um livro sobre pintura em que não se diga uma palavra sobre o meio em que um pintor trabalha, pode-se escrever um livro sensato e inteligente sobre literatura, como o do sr. Forster, sem dizer mais do que uma ou duas frases sobre o meio em que um romancista trabalha. Não se diz quase nada a respeito das palavras. A pessoa pode supor, a menos que os tenha lido, que uma frase significa a mesma coisa e é utilizada para os mesmos fins por Sterne e por Wells. A pessoa pode concluir que *Tristram Shandy* não ganha nada com a linguagem em que é escrito. A mesma coisa com as demais qualidades estéticas. O padrão, como vimos, é identificado, mas furiosamente criticado por sua tendência a obscurecer os traços humanos. Surge a beleza, mas é suspeita. Ela faz apenas uma aparição furtiva – “a beleza que nunca deve ser o objetivo de um romancista, embora ele falhe se não a alcançar” –, e a possibilidade de que ela ressurgja como ritmo é rapidamente tratada em algumas páginas interessantes do final. Mas, quanto ao resto, a literatura é tratada como um parasita que extrai sustento da vida e, como gratidão, deve se assemelhar à vida ou morrer. Na poesia,

no teatro, as palavras podem emocionar, estimular e calar fundo sem esse voto de obediência; mas na literatura precisam se manter, em primeiro lugar e acima de tudo, a serviço do bule de chá e do cãozinho *pug*; se faltarem, farão falta.

Por estranha que essa atitude não estética seja no crítico de qualquer outra arte, não nos surpreende no crítico literário. Pois é um problema extremamente difícil. Um livro se esvanece. É tênue como uma névoa, como um sonho. Como pegar uma vareta e com ela apontar esse tom, aquela relação, nas páginas que vão desaparecendo, tal como o sr. Roger Fry aponta com sua varinha tal traço ou tal cor no quadro exposto diante dele? Além disso, um dado romance desperta mil sentimentos humanos comuns à medida que avança. Invocar questões estéticas a esse respeito iria parecer esnobe e insensível. Pode comprometer o crítico como homem de sensibilidade e laços domésticos. E assim, enquanto o pintor, o músico e o poeta vêm receber sua parcela de crítica, o romancista passa incólume. Discutirão seu caráter; examinarão sua moral, talvez sua genealogia; mas sua escrita ficará ilesa. Hoje não existe um único crítico vivo que diga que um romance é uma obra de arte e que como tal o julgará.

E talvez, como insinua o sr. Forster, os críticos estejam certos. Na Inglaterra, de todo modo, o romance não é uma obra de arte. Não há nada que se compare a *Guerra e paz*, *Os irmãos Karamázov* ou *Em busca do tempo perdido*. Mas, ainda que aceitemos o fato, não podemos suprimir uma hipótese final. Na França e na Rússia, leva-se a literatura a sério. Flaubert passa um mês procurando um termo para descrever um repolho. Tolstói escreve e reescreve *Guerra e paz* sete vezes. A importância deles talvez deva algo a todo esse cuidado que tomam, ao rigor com que são julgados. Se o crítico inglês fosse menos afável, menos zeloso em proteger

os direitos daquilo que lhe apraz chamar de vida, o romancista talvez fosse mais ousado também. Poderia se libertar da eterna mesa de chá e das fórmulas plausíveis e absurdas que supostamente representam a totalidade de nossa aventura humana. Mas aí a história oscilaria, o enredo se esfacelaria, sobre os personagens recairia a destruição. O romance, em suma, se tornaria uma obra de arte.

Tais são os sonhos que o sr. Forster nos leva a acalantar. Pois seu livro é um incentivo ao sonhar. Não existe livro mais sugestivo sobre a pobre dama que ainda insistimos, com um cavalheirismo talvez equivocado, em chamar de arte literária.

¹² Publicado em 1927 no *New York Herald Tribune* e em livro pela primeira vez em *The Moment* (1948).

¹³ Sir Walter Raleigh (c. 1554-1618), cortesão, militar, explorador, navegador, poeta e escritor durante o reinado de Elizabeth I; Percy Lubbock (1879-1965), crítico, ensaísta e biógrafo britânico. (N.T.)

¹⁴ E.M. Forster, autor de *Aspectos do romance*, originalmente publicado em 1927. (N.E.)

¹⁵ Romance de Henry James, publicado em 1904. (N.E.)

As mulheres e a literatura¹⁶

É POSSÍVEL ENTENDER O título deste artigo de duas maneiras: pode-se referir às mulheres e à literatura que escrevem, ou às mulheres e à literatura que se escreve sobre elas. A ambiguidade é deliberada, pois, ao abordar as mulheres como escritoras, o desejável é a maior elasticidade possível; é necessário reservar-se um espaço para tratar de outras coisas além da obra, a tal ponto essa obra recebeu influência de condições que não têm nada a ver com a arte.

Ao mais superficial exame da literatura escrita por mulheres, surge uma infinidade de perguntas. Por que, perguntamos desde logo, não houve nenhuma produção literária feminina antes do século XVIII? Por que nessa época escreviam praticamente com a mesma frequência dos homens e, durante essa produção, criaram, uma após a outra, alguns dos clássicos da literatura inglesa? E por que a arte praticada pelas mulheres assumiu e, em certa medida, assume até hoje a forma de literatura?

Uma breve reflexão nos mostrará que são perguntas às quais teremos como resposta apenas mais literatura. Atualmente a resposta está encerrada em velhos diários, guardados em velhas gavetas, semiesquecida na memória das pessoas de idade. Encontra-se nas vidas de pessoas obscuras – naqueles corredores quase às escuras da história em que se vislumbram as figuras de gerações e gerações de mulheres apenas de maneira muito indistinta e esporádica. Pois é pouquíssimo o que se sabe sobre as mulheres. A história da Inglaterra é a história da linhagem masculina, não da feminina. Sobre nossos pais sempre sabemos alguma

coisa, algum ponto de destaque. Foram soldados, foram marinheiros; ocuparam tal cargo ou elaboraram tal lei. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada, a não ser uma tradição. Uma era bonita, outra era ruiva, outra recebeu um beijo da rainha. Não sabemos nada sobre elas, a não ser o nome, a data de casamento e o número de filhos que tiveram.

Assim, se quisermos saber por que em determinado momento as mulheres fizeram tal ou tal coisa, por que não escreveram nada, por que, por outro lado, escreveram obras-primas, será extremamente difícil descobrir. Quem se dispusesse a procurar entre esses papéis velhos, quem virasse a história pelo avesso e montasse um quadro fiel do cotidiano da mulher comum na época de Shakespeare, na época de Milton ou na época de Johnson, não só escreveria um livro de imenso interesse, como também forneceria ao crítico um instrumento que por ora lhe falta. A mulher incomum depende da mulher comum. Somente sabendo quais eram as condições de vida da mulher média – quantos filhos tinha, se possuía dinheiro próprio, se dispunha de um aposento só para si, se contava com ajuda para criar os filhos, se havia criadagem, que parte do serviço doméstico lhe cabia –, somente podendo avaliar o modo de vida e a experiência do mundo ao alcance da mulher comum é que podemos explicar o sucesso ou o malogro da mulher incomum como escritora.

Entre os vários períodos de atividade parecem-se interpor estranhos intervalos de silêncio. Houve Safo e um pequeno grupo de mulheres escrevendo poesia numa ilha grega, seiscentos anos antes do nascimento de Cristo. Veio o silêncio. Então, por volta do ano 1000, encontramos uma dama da corte, a Dama Murasaki, escrevendo um belo e longo romance no Japão. Mas na Inglaterra, no século XVI, período de maior atividade dos

poetas e dramaturgos, as mulheres foram mudas. A produção elisabetana é exclusivamente masculina. Então, no final do século XVIII e começo do século XIX, encontramos mulheres que voltam a escrever – agora na Inglaterra – com uma frequência e um sucesso extraordinários.

Evidentemente, a lei e os costumes tiveram grande responsabilidade por essas estranhas alternâncias de fala e silêncio. Quando uma mulher estava sujeita, como no século XV, a ser espancada e acuada se não se casasse com o homem escolhido por seus pais, a atmosfera espiritual não era propícia à criação de obras de arte. Quando se casava contra a vontade com um homem que então se torna seu mestre e senhor, “pelo menos até onde a lei e os costumes lhe permitiam”, como no tempo dos Stuart, é provável que tivesse pouco tempo e ainda menos incentivo para escrever. Nós, em nossa época psicanalítica, começamos a entender o enorme efeito do ambiente e da sugestão sobre a mente. Começamos a entender, com o auxílio de cartas e memórias, o excepcional esforço necessário para criar uma obra de arte e o grau de proteção e apoio que a mente do artista requer. É o que nos demonstram as vidas e as cartas de homens como Keats, Carlyle e Flaubert.

Assim, é claro que o excepcional surto literário no começo do século XIX na Inglaterra foi precedido por inúmeras pequenas mudanças na lei e nos usos e costumes. Além disso, as mulheres oitocentistas tinham alguma instrução e dispunham de algum tempo livre. Já não era exceção que as mulheres de classe média e alta escolhessem o marido. E é significativo que, entre as quatro grandes romancistas – Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë e George Eliot –, nenhuma tivesse filhos e duas fossem solteiras.

Mas, mesmo sendo evidente que a proibição de escrever fora removida,

ainda parecia haver uma pressão considerável para que as mulheres escrevessem romances. Seria impossível encontrar quatro mulheres mais diferentes em caráter e temperamento. Jane Austen podia não ter nada em comum com George Eliot; George Eliot era o exato contrário de Emily Brontë. Mas todas foram formadas para a mesma profissão; todas, ao escrever, escreviam romances.

Literatura era e continua a ser a coisa mais fácil para uma mulher escrever. E não é difícil entender a razão disso. O romance é a forma menos concentrada de arte. É mais fácil pegar ou deixar de lado um romance do que uma peça ou um poema. George Eliot interrompia o trabalho para cuidar do pai. Charlotte Brontë parava de escrever para tirar olhos das batatas. E passando os dias na sala de estar, cercada de gente, a mulher treinava a observação e a análise de caráter. Treinava para ser romancista e não poeta.

Mesmo no século XIX, a mulher vivia quase exclusivamente no lar e com suas emoções. E aqueles romances oitocentistas, por admiráveis que fossem, recebiam uma profunda influência do fato de que as mulheres que os escreviam estavam excluídas, por seu sexo, de certos tipos de experiências. Que as experiências têm grande peso sobre a literatura é algo incontestável. A melhor parte dos romances de Conrad, por exemplo, seria destruída se ele não tivesse sido marinheiro. Remova-se tudo o que Tolstói conhecia sobre a guerra enquanto soldado, sobre a vida e a sociedade enquanto jovem de grandes posses, com uma educação que lhe permitia todos os tipos de experiências, e *Guerra e paz* sofre um incrível empobrecimento.

Todavia, *Orgulho e preconceito*, *O morro dos ventos uivantes*, *Villette* e *Middlemarch* foram escritos por mulheres às quais estava

obrigatoriamente vedada qualquer experiência além da que tinham numa sala de estar de classe média. Não lhes era possível nenhuma experiência pessoal da guerra, da política, dos negócios ou da vida no mar. Mesmo a vida emocional delas era estritamente regulada pela lei e pelos costumes. Quando George Eliot se arriscou a viver com o sr. Lewes sem ser casada com ele, a opinião pública ficou escandalizada. Sob tal pressão, ela se recolheu a um isolamento suburbano que teve, inevitavelmente, os piores efeitos possíveis sobre sua obra. Segundo o que escreveu, não convidava ninguém para sua casa e só via as pessoas quando elas tinham a iniciativa própria de pedir licença para visitá-la. Na mesma época, no outro extremo da Europa, Tolstói levava uma vida livre de soldado, com homens e mulheres de todas as classes, coisa pela qual ninguém o censurava e que instilou em seus romances grande parte de seu incrível vigor e amplitude.

Mas os romances de mulheres não eram afetados apenas pela inevitável estreiteza da experiência das escritoras. Mostravam, pelo menos no século XIX, outra característica que pode ser atribuída ao sexo da autora. Em *Middlemarch* e em *Jane Eyre*, temos consciência não só do caráter da autora, como temos consciência do caráter de Charles Dickens, por exemplo, mas também da presença de uma mulher – de alguém que se ressentia do tratamento dado a seu sexo e reivindicava seus direitos. Isso traz aos escritos das mulheres um elemento totalmente ausente dos escritos de um homem, a menos, com efeito, que seja um trabalhador, um negro ou alguém que, por alguma outra razão, tem consciência de sua incapacitação jurídica. Isso introduz uma distorção e muitas vezes gera debilidades. O desejo de defender uma causa pessoal ou de converter um personagem em porta-voz de uma reclamação ou insatisfação pessoal sempre gera um efeito dispersivo, como se o ponto ao qual se dirige a atenção do leitor, em

vez de ser um só, de repente se desdobrasse em dois.

Onde melhor se patenteia a genialidade de Jane Austen e Emily Brontë é na capacidade de ambas em ignorar tais pleitos e reivindicações, mantendo o rumo sem se deixarem perturbar por críticas ou escárnios. Mas era preciso ter uma mente muito serena ou muito sólida para resistir à tentação da raiva. A zombaria, a censura, a afirmação de alguma forma de inferioridade generosamente distribuída às mulheres que se entregavam à arte despertavam naturalmente tais reações. Vê-se o efeito na indignação de Charlotte Brontë e na resignação de George Eliot. É o que encontramos reiteradamente na obra das escritoras de menor envergadura – na escolha do tema, na atitude artificial de autoafirmação, na docilidade forçada. Além disso, a insinceridade se infiltra de maneira quase inconsciente. Elas adotam uma visão levando em conta a autoridade. A visão se torna masculina demais ou feminina demais; perde sua plena integridade e, com isso, sua qualidade mais essencial como obra de arte.

A grande mudança que se insinuou na escrita das mulheres é, ao que parece, uma mudança de atitude. A escritora já não é mais amarga. Já não é mais raivosa. Não está mais protestando e reivindicando enquanto escreve. Aproximamo-nos do tempo, se é que ainda não chegamos a ele, em que haverá pouca ou nenhuma influência externa a perturbá-la, influenciando em sua escrita. Ela poderá se concentrar em sua visão, sem distrações vindas do exterior. A indiferença que antes estava ao alcance somente da genialidade e da originalidade agora vem se colocando ao alcance das mulheres comuns. Com isso, o romance médio de uma mulher é, hoje, muito mais genuíno e muito mais interessante do que era cem ou mesmo cinquenta anos atrás.

Mas ainda é verdade que, antes que consiga escrever exatamente como

quer, a mulher precisa enfrentar muitas dificuldades. Para começar, há a dificuldade técnica – aparentemente tão simples, mas, na verdade, muito complicada – de que a própria forma da frase não lhe é adequada. É uma frase feita por homens; é solta demais, pesada demais, pomposa demais para o uso da mulher. Mas num romance, que cobre um terreno tão amplo, é preciso encontrar um tipo de frase comum e usual que conduza o leitor com facilidade e naturalidade do começo ao fim do livro. E isso a mulher precisa fazer sozinha, alterando e adaptando a frase corrente até escrever uma frase que adote a forma natural de seu pensamento, sem esmagá-lo nem distorcê-lo.

Mas isso, afinal, é apenas um meio para o fim, e o fim só se alcança quando a mulher tem a coragem de vencer oposições e a determinação de ser fiel a si mesma. Pois um romance, ao fim e ao cabo, é uma declaração sobre mil coisas diferentes – humanas, naturais, divinas; é uma tentativa de relacioná-las entre si. Em todo romance de mérito, esses diversos elementos se mantêm em seus devidos lugares graças à força da visão autoral. Mas eles têm outra ordem também, que é a ordem imposta pela convenção. E como os homens são os árbitros dessa convenção, como foram eles que estabeleceram uma ordem de valores na vida e como a literatura é amplamente baseada na vida, são esses valores que também prevalecem em enorme medida.

Porém é provável que, tanto na vida quanto na arte, os valores de uma mulher não sejam os valores de um homem. Assim, vindo a escrever um romance, a mulher descobrirá que tem um desejo constante de alterar os valores estabelecidos – de tornar sério o que parece insignificante a um homem, de tornar trivial o que é importante para ele. E claro que ela será criticada por causa disso; pois o crítico do outro sexo ficará genuinamente

surpreso e desconcertado com a tentativa de alterar a escala dominante de valores e enxergará aí não uma simples diferença de visão, mas uma visão que é débil, trivial ou sentimental, já que difere da sua.

Mas aqui, também, as mulheres estão alcançando maior independência de opinião. Estão começando a respeitar sua própria percepção de valores. E por isso o tema de seus romances começa a mostrar algumas mudanças. Ao que parece, estão menos interessadas em si mesmas; por outro lado, estão mais interessadas em outras mulheres. No começo do século XIX, os romances de mulheres eram em larga medida autobiográficos. Um dos motivos que as levavam a escrever era o desejo de expor seus sofrimentos, de defender sua causa. Agora que esse desejo não é mais tão premente, as mulheres começam a explorar seu próprio sexo, a escrever sobre mulheres como nunca se escreveu antes, pois até data muito recente as mulheres na literatura eram criação de homens.

Aqui, mais uma vez, há dificuldades a vencer, pois pode-se supor de modo geral que as mulheres não só estão menos expostas à observação do que os homens, como também têm uma vida muito menos aberta aos testes e exames dos processos comuns da vida. Frequentemente não resta nada palpável do dia de uma mulher. A comida preparada foi consumida; os filhos criados foram para o mundo. Onde recai a tônica? Qual é a saliência a que a escritora pode se agarrar? Difícil dizer. A vida da mulher tem um caráter anônimo extremamente intrigante e desconcertante. Pela primeira vez esse território obscuro começa a ser explorado na literatura; e ao mesmo tempo a romancista também precisa registrar as mudanças na mente e nos hábitos femininos geradas pela possibilidade de ingresso na vida profissional. A autora deve observar como a vida das mulheres está deixando de ser subterrânea; deve descobrir as novas cores e sombras que

se mostram agora que elas estão expostas ao mundo exterior.

Assim, se tentarmos resumir a característica da literatura feminina no presente, diríamos que é corajosa, é sincera, é fiel ao que as mulheres sentem. Não é amarga. Não insiste em sua feminilidade. Mas, ao mesmo tempo, o livro de uma mulher não é escrito como o escreveria um homem. Essas qualidades são muito mais comuns do que eram, e conferem mesmo a obras de segunda e terceira categoria o mérito da verdade e o interesse da sinceridade.

Mas, além dessas boas qualidades, há outras duas que demandam algumas palavras. A mudança que transformou a mulher inglesa, passando de uma influência indefinida, vaga e flutuante para eleitora, assalariada, cidadã responsável, imprimiu tanto em sua vida quanto em sua arte uma guinada para o impessoal. Suas relações agora não são apenas emocionais; são intelectuais e políticas. O velho sistema que a condenava a olhar as coisas de maneira enviesada, através dos olhos ou dos interesses do marido ou do irmão, deu lugar aos interesses práticos e diretos de alguém que deve agir por conta própria, e não meramente influir nas ações dos outros. Com isso, sua atenção tem se afastado do centro pessoal que constituía seu foco exclusivo no passado, e agora se dirige ao impessoal, e naturalmente seus romances se tornam mais críticos da sociedade e menos analíticos das existências pessoais.

Esperemos que o ofício de moscardo do Estado, que até agora tem sido prerrogativa masculina, não seja desempenhado também pelas mulheres. Seus romances abordarão mazelas e soluções sociais. Seus homens e mulheres não serão examinados exclusivamente em suas relações emocionais, mas em conflitos e aglutinações em grupos, classes e raças. É uma mudança de importância considerável. Mas há outra mais interessante

para os que preferem a borboleta ao moscardo – isto é, o artista ao reformador. A maior impessoalidade da vida das mulheres incentivará o espírito poético, e é na poesia que a escrita feminina ainda é a mais fraca. Fará com que se absorvam menos nos fatos e não se contentem mais em registrar com uma agudeza assombrosa os mínimos detalhes que recaem sob sua observação. Olharão além das relações pessoais e políticas, para as questões mais amplas que o poeta tenta resolver – nosso destino e o sentido da vida.

Evidentemente, a base da atitude poética se encontra em larga medida em coisas materiais. Ela depende de tempo livre, de um pouco de dinheiro e da oportunidade oferecida por ambos para uma observação impessoal e desapaixorada. Dispondo de tempo e dinheiro, as mulheres naturalmente se ocuparão do ofício das letras mais do que foi possível até o momento. Farão um uso mais sutil e mais completo do instrumento da escrita. Terão uma técnica mais rica e mais arrojada.

No passado, a virtude da escrita feminina muitas vezes residia em sua sublime espontaneidade, como a canção do tordo ou do melro. Brotava sozinha, do coração. Mas tinha também, e com frequência muito maior, muito palavrório e falatório – mera conversa à toa despejada no papel, ali secando em poças e borrões. No futuro, dispondo de tempo, livros e um pouco de espaço para si dentro de casa, a literatura se tornará para as mulheres, tal como para os homens, uma arte a ser estudada. O talento feminino será exercitado e fortalecido. O romance deixará de ser o local onde se despejam as emoções pessoais. Passará a ser, mais do que agora, uma obra de arte como outra qualquer, e se explorarão seus recursos e limitações.

Desse ponto é um pequeno passo para a prática das artes sofisticadas,

até agora tão pouco exercidas pelas mulheres – ensaios e críticas, biografia e historiografia. E isso, se estamos avaliando o romance, também será positivo; pois, além de aprimorar a qualidade do romance, afastará os estranhos que se sentem atraídos para a literatura, por ser acessível, enquanto seu verdadeiro gosto está em outro lugar. Assim o romance se livrará daquelas excrescências fatuais e históricas que vieram a torná-lo tão amorfo em nossos tempos.

Assim, arriscando uma profecia, as mulheres no futuro escreverão menos romances, mas melhores; e não apenas romances, mas também poesia, crítica e história. Mas nisso, sem dúvida, estamos antevendo aquela idade dourada, talvez mítica, em que as mulheres terão aquilo que lhes tem sido negado por tantas eras: tempo, dinheiro e espaço próprio.

16 Publicado no periódico *The Forum*, 1929, e compilado postumamente no volume *Granite and Rainbow*, 1958.

Craftsmanship¹⁷

O NOME DESTA SÉRIE é “Faltam-me as palavras”, e a palestra de hoje se chama “*Craftsmanship*”. É de se supor, portanto, que o palestrante abordará o “craft”, o ofício das palavras – o “craftsmanship”, a perícia e habilidade do escritor. Mas há algo de incongruente, incompatível no termo “craft” quando aplicado às palavras. O dicionário inglês, a que sempre recorremos no momento de um dilema, confirma nossas dúvidas. Ele diz que a palavra “craft” tem dois significados; significa, em primeiro lugar, fazer objetos de utilidade prática com materiais sólidos – por exemplo, uma panela, uma cadeira, uma mesa. Em segundo lugar, a palavra “craft” significa astúcia, manha, artifício. Bem, pouco sabemos com certeza sobre as palavras, mas de uma coisa sabemos: as palavras nunca fazem nada de útil, e as palavras são as únicas coisas que dizem a verdade e nada mais do que a verdade. Portanto, falar de ofício/artifício em relação às palavras é juntar duas ideias incongruentes que, se se acasalarem, só podem dar à luz um monstro que melhor ficaria numa exposição de museu. Assim, mais vale trocar imediatamente o nome dessa palestra e substituí-lo por outro – Vagueando pelas Palavras, talvez. Pois, quando cortamos o cabeçalho de uma palestra, ela fica como uma galinha decapitada. Corre em círculos até cair morta – é o que dizem os que já mataram alguma galinha. E tal será o curso ou o círculo dessa palestra decapitada.

Tomemos então como nosso ponto de partida a afirmação de que as palavras não são úteis. Felizmente isso não exige muitas provas, pois

todos sabemos disso. Quando estamos no Metrô, por exemplo, quando aguardamos um trem na plataforma, ali estão, suspensas à nossa frente, num letreiro luminoso, as palavras “Passando a Russell Square”. Olhamos essas palavras; repetimos; tentamos gravar esse fato útil em nossa mente; o próximo trem vai passar na Russell Square. E repetimos ao andar: “Passando a Russell Square, passando a Russell Square”. E então, enquanto falamos, as palavras mudam e trocam, e nos pegamos dizendo: “Passando, diz o mundo, passando... As folhas definham e caem, os vapores soltam sua carga em lágrimas no solo. Vem o homem...”.¹⁸ E então despertamos e nos vemos em King’s Cross.

Tomemos outro exemplo. Diante de nós, no vagão de trem, estão escritas as seguintes palavras: “Não se debruce pela janela”. O sentido prático, o sentido de superfície se transmite à primeira leitura; mas logo, enquanto estamos sentados olhando as palavras, elas mudam e trocam, e começamos a dizer: “Janelas, sim, janelas – venezianas se abrindo à espuma de perigosos mares em mágicas terras perdidas”.¹⁹ E, antes de nos darmos conta do que estamos fazendo, debruçamo-nos pela janela; procuramos Rute em lágrimas entre os trigais estrangeiros. A penalidade por essa transgressão é de vinte libras ou um pescoço quebrado.

Isso prova, se é que é necessário provar, o pouquíssimo talento natural das palavras para a utilidade. Se insistimos em obrigá-las contra sua natureza a serem úteis, vemos a nossas próprias custas como elas nos enganam, como nos iludem, como nos dão uns petelecos. Já fomos ludibriados tantas vezes pelas palavras, tantas vezes elas já provaram que detestam ser úteis, que faz parte de sua natureza expressarem não uma única afirmação simples, mas um milhar de possibilidades – têm feito isso com tanta frequência que, felizmente, até que enfim começamos a encarar

esse fato. Começamos a inventar outra língua – uma bela língua adaptada à perfeição para expressar afirmações úteis, uma língua de sinais. Existe um grande mestre vivo dessa língua, a quem todos somos devedores: aquele escritor anônimo – se é homem, mulher, espírito desencarnado, ninguém sabe – que descreve os hotéis no Guia Michelin. Ele quer nos dizer que um hotel é mediano, outro é bom e um terceiro é o melhor naquele lugar. Como faz? Não com palavras; as palavras imediatamente dariam vida a arbustos e mesas de bilhar, a homens e mulheres, à lua nascendo e às ondas do mar no verão – coisas ótimas, todas elas, mas que não vêm ao caso. Ele se atém a sinais: uma empena, duas empenas, três empenas. É só isso que diz, e é só isso que precisa dizer. Com Baedeker, a língua dos sinais avança ainda mais para as sublimes esferas da arte. Quando quer dizer que um quadro é bom, ele usa uma estrela; muito bom, duas estrelas; quando é, em sua opinião, uma obra de genialidade transcendental, três estrelas negras refulgem na página, e só. Assim, com algumas cruces e estrelas, toda a crítica de arte, toda a crítica literária pode se reduzir às dimensões de uma moedinha de seis pences – o que às vezes seria desejável. Mas isso sugere que, no futuro, os escritores terão duas línguas a seu dispor: uma para o fato, outra para a ficção. Quando o biógrafo tiver de apresentar um fato útil e necessário, como, por exemplo, que Oliver Smith foi para a faculdade e tirou um terceiro lugar no ano de 1892, dirá isso com um O vazio no alto da figura cinco. Quando o romancista é obrigado a nos informar que John tocou a campainha e, depois de algum tempo, uma criada atendeu e disse “A sra. Jones não está em casa”, ele transmitirá essa desagradável afirmativa, para nosso grande proveito e sua própria comodidade, não com palavras, mas com sinais – digamos, um C maiúsculo no alto da figura três. Assim, podemos aguardar

expectantes o dia em que nossas biografias e nossos romances serão esguios e musculosos; e uma companhia ferroviária que empregar palavras para dizer “Não se debruce pela janela” será multada por uso impróprio da língua, num valor que não ultrapasse cinco libras.

As palavras, portanto, não são úteis. Agora examinemos sua outra qualidade, sua qualidade positiva, isto é, o poder de falar a verdade. Mais uma vez segundo o dicionário, existem pelo menos três espécies de verdade: a verdade de Deus ou do evangelho, a verdade literária e a dura verdade (geralmente pouco lisonjeira). Mas demoraria demais avaliar cada uma em separado. Então simplifiquemos: já que o único teste da verdade é o tempo de vida, e já que as palavras sobrevivem às variações e mudanças do tempo mais do que qualquer outra substância, elas são, portanto, as mais verdadeiras. Os edifícios caem; até mesmo a terra perece. O que ontem era um campo de trigo hoje é um bangalô. Mas as palavras, se devidamente usadas, parecem capazes de viver para sempre. Qual é então, podemos perguntar a seguir, o devido uso das palavras? Não é, como dissemos, fazer uma declaração de utilidade prática, pois uma declaração de utilidade prática é aquela declaração que só pode significar uma única coisa. E a natureza das palavras é significar muitas coisas. Tomemos a frase simples “Passando a Russell Square”. Ela se demonstrou inútil porque, além do significado de superfície, continha muitos significados submersos. A palavra “passando” sugeria a transitoriedade das coisas, o passar do tempo e as mudanças da vida humana. A palavra “Russell”, a seguir, sugeria o farfalhar das folhas e das saias num piso encerado, e também a casa ducal de Bedford e metade da história da Inglaterra. Por fim, a palavra “Square” invoca à vista o formato de uma praça real, junto com uma sugestão visual da forte angularidade em argamassa. Assim, uma

única frase da mais simples espécie desperta a imaginação, a memória, os olhos e os ouvidos – todos se reúnem ao lê-la.

Mas elas se reúnem – inconscientemente se reúnem num conjunto. No momento em que apontamos e destacamos as sugestões, como fizemos aqui, elas se tornam irreais e nós também nos tornamos irreais – especialistas, exploradores e negociantes de palavras, não leitores. Ao ler, temos de permitir que os significados submersos continuem submersos, sugeridos, não afirmados, escoando e fluindo um no outro como caniços no leito de um rio. Mas as palavras daquela frase – Passando a Russell Square – são, evidentemente, muito rudimentares. Não mostram nenhum indício da estranheza, do poder diabólico que as palavras têm quando não estão datilografadas, mas saem frescas de um cérebro humano – o poder de sugerir o escritor; o caráter, a aparência, a esposa, a família, a casa dele, e até o gato no tapete diante da lareira. Como e por que as palavras fazem isso, como impedi-las de fazerem isso – ninguém sabe. Fazem sem a vontade do escritor, e muitas vezes contra sua vontade. Nenhum escritor, presume-se, quer impor ao leitor sua personalidade infeliz, seus vícios e segredos pessoais. Mas algum escritor, e não um datilógrafo, conseguiu ser totalmente impessoal? Sempre, inevitavelmente, conhecemos não só seus livros, mas também a eles. É tão grande o poder sugestivo das palavras que muitas vezes convertem um livro ruim num ser humano muito agradável, e um livro bom num homem que dificilmente suportaríamos na sala. Mesmo palavras com centenas de anos têm esse poder; quando são novas, esse poder é tão forte que nos ensurdecem para o significado do autor – são elas que vemos, são elas que ouvimos. É uma das razões pelas quais nossos juízos sobre os escritores vivos são tão loucamente variáveis. Só depois que o escritor morre é que, em certa

medida, suas palavras se desinfetam, se purificam dos acidentes do corpo vivo.

Ora, esse poder de sugestão é uma das propriedades mais misteriosas das palavras. Qualquer pessoa que já escreveu uma simples frase tem consciência ou semiconsciência disso. As palavras, as palavras em inglês, são cheias de ecos, lembranças, associações – naturalmente. Estão aí, na boca das pessoas, nas casas, nas ruas, nos campos, há muitos e muitos séculos. E esta é uma das principais dificuldades em escrevê-las hoje – a de estarem tão repletas de significados e memórias, a de terem contraído tantos casamentos famosos. A maravilhosa palavra “*incarnadine*” [encarnado], por exemplo – quem pode usá-la sem se lembrar também de “*multitudinous seas*” [mares multitudinosos]?²⁰ Antigamente, claro, quando o inglês era uma língua nova, os escritores podiam inventar e usar palavras novas. Hoje em dia, é bastante fácil inventar palavras novas – elas brotam nos lábios sempre que vemos uma cena nova ou temos uma nova sensação –, mas não podemos usá-las porque a língua é velha. Não se consegue usar uma palavra nova em folha numa língua velha devido ao fato muito evidente, mas também misterioso, de que uma palavra não é uma entidade isolada e separada, mas faz parte de outras palavras. Na verdade, não é uma palavra enquanto não for parte de uma frase. As palavras pertencem umas às outras, embora, claro, somente um grande escritor saiba que a palavra “*incarnadine*” tem seu lugar próprio junto com “*multitudinous seas*”. Combinar palavras novas e palavras antigas é fatal para a formação da frase. Para usar palavras novas de modo adequado, teríamos de inventar uma língua nova; e isso, embora certamente venhamos a chegar lá, não é no momento tarefa nossa. Nossa tarefa é ver o que conseguimos fazer com a língua inglesa tal como é. Como combinar

as palavras velhas em novas ordens para que sobrevivam, para que criem beleza, para que digam a verdade? Esta é a questão.

E a pessoa que conseguisse responder a essa questão mereceria todas as coroas de glória que o mundo tem a oferecer. Pense-se o que significaria se pudéssemos ensinar, se pudéssemos aprender a arte de escrever. Ora, todos os livros, todos os jornais diriam a verdade, criariam beleza. Mas, pelo visto, há um obstáculo no caminho, um impedimento ao ensino das palavras. Pois, ainda que neste momento haja pelo menos uns cem professores dando aulas sobre a literatura do passado, pelo menos uns mil críticos resenhando a literatura do presente, e centenas e mais centenas de moças e rapazes passando nas provas de literatura inglesa com as notas mais altas, ainda assim – escrevemos melhor, lemos melhor do que líamos e escrevíamos quatrocentos anos atrás, quando não tínhamos aulas, não éramos criticados, não éramos ensinados? Nossa literatura georgiana é um remendo na elisabetana? E em cima de quem vamos pôr a culpa? Não em nossos professores, não em nossos resenhistas, não em nossos escritores, e sim nas palavras. A culpa é das palavras. São as coisas mais indômitas, mais livres, mais irresponsáveis, mais intransmissíveis de todas. Claro, podemos pegá-las, classificá-las e colocá-las em ordem alfabética nos dicionários. Mas as palavras não vivem nos dicionários; elas vivem na mente. Se quiserem prova disso, lembrem quantas vezes, em momentos de emoção, quando mais precisamos de palavras, não encontramos nenhuma. E no entanto ali está o dicionário; ali estão umas quinhentas mil palavras à nossa disposição, todas em ordem alfabética. Mas podemos usá-las? Não, porque as palavras não vivem nos dicionários; elas vivem na mente. Olhemos o dicionário outra vez. Ali se encontram, sem dúvida, peças mais magníficas do que *Antônio e Cleópatra*, poemas mais encantadores do que

“Ode a um rouxinol”²¹, romances ao lado dos quais *Orgulho e preconceito* ou *David Copperfield* não passam de um serviço tosco e mal feito de amadores. É só uma questão de encontrar as palavras certas e de colocá-las na ordem certa. Mas não podemos fazer isso porque elas não vivem nos dicionários; elas vivem na mente. E como vivem na mente? De maneiras estranhas e variadas, como vivem os seres humanos, vagueando aqui e ali, se apaixonando, se juntando. É verdade que estão muito menos presas a formalidades e convenções do que nós. Palavras aristocráticas se juntam com plebeias. Palavras inglesas desposam palavras francesas, palavras alemãs, palavras índias, palavras negras, se tiverem desejo. Na verdade, quanto menos examinarmos o passado de nossa querida Língua Mãe Inglesa, melhor será para a reputação dessa senhora. Pois ela era uma bela mocinha muito, muito saidinha.

Assim, estabelecer qualquer lei para errantes tão irrecuperáveis é mais do que inútil. O máximo freio que podemos lhes colocar são algumas pequenas regras de gramática e ortografia. O máximo que podemos dizer sobre as palavras, espiando-as da beirada daquela funda caverna escura, apenas esporadicamente iluminada, onde elas vivem – a mente –, o máximo que podemos dizer é que parecem gostar que as pessoas pensem e sintam antes de usá-las, mas pensem e sintam não sobre elas, e sim sobre outra coisa. São extremamente suscetíveis e se melindram à toa. Não gostam de ter sua pureza ou impureza questionada. Se vocês criarem uma Associação do Inglês Puro, elas mostrarão seu desagrado criando outra para o inglês impuro – daí a violência inusual de uma boa parte da fala moderna; é um protesto contra os puritanos. E são também muito democráticas; acreditam que todas as palavras são igualmente boas; as palavras mal-educadas são tão boas quanto as palavras educadas; as

palavras incultas, tão boas quanto as cultas: não há hierarquias nem títulos na sociedade delas. E tampouco gostam de ser levantadas na ponta de uma caneta e examinadas em separado. Ficam juntas, em frases, em parágrafos, às vezes em páginas inteiras, por um tempo. Odeiam ser úteis; odeiam ganhar dinheiro; odeiam ser tema de palestras em público. Em suma, odeiam qualquer coisa que lhes imprima um significado só ou que as restrinja a uma só atitude, pois mudar é da natureza delas.

Talvez seja esta sua peculiaridade mais marcante – a necessidade de mudar. É porque a verdade que tentam capturar é multifacetada, e a transmitem sendo elas mesmas multifacetadas, cintilando ora aqui, ora ali. Assim, significam uma coisa para uma pessoa, outra coisa para outra pessoa; são ininteligíveis para uma geração, cristalinas para a próxima. E é por causa dessa complexidade que elas sobrevivem. Então, uma das razões pelas quais não temos nenhum grande poeta, romancista ou crítico escrevendo nos dias de hoje talvez seja porque recusamos liberdade às palavras. Prendemo-las num único significado, o significado útil, o significado que nos faz pegar o trem, o significado que nos faz passar na prova. E quando as palavras ficam presas, dobram as asinhas e morrem. Por fim, e da máxima importância, as palavras, assim como nós, para viver à vontade, precisam de privacidade. Sem dúvida, gostam que pensemos e gostam que sintamos antes de usá-las; mas também gostam que paremos, que fiquemos inconscientes. Nossa inconsciência é a privacidade delas; nossa escuridão é a luz delas... Dá-se aquela pausa, desce-se aquele véu de escuridão, para que as palavras se sintam tentadas a se unir num daqueles casamentos rápidos que geram imagens perfeitas e criam uma beleza imorredoura. Mas não – nada disso vai acontecer hoje à noite. As danadinhas estão bravas, malcriadas, desobedientes, emburradas.

O que elas estão resmungando? “O tempo acabou! Silêncio!”

17 Transmissão radiofônica em 20 de abril de 1937. Publicado em *The Death of the Moth*, 1942.

18 Citando respectivamente *Passing away, Saith the World*, de Christina Rossetti, e *Tithonus*, de Lorde Alfred Tennyson. (N.T.)

19 Citando *Ode to a Nightingale* [*Ode a um rouxinol*], de John Keats. Idem a frase seguinte, com referência a Rute. (N.T.)

20 Citando *Macbeth*, de Shakespeare, Ato II, Cena 2. (N.T.)

21 Poema de 1819 do poeta inglês John Keats (1795-1821). (N.E.)

1

EM LONDRES, CERTAS vitrines sempre atraem uma multidão. A atração consiste não no artigo pronto, e sim nas roupas velhas cheias de remendos. A multidão observa as mulheres trabalhando. Ali estão sentadas na vitrine da loja, cerzindo calças roídas de traças com pontos invisíveis. E essa cena familiar talvez sirva de ilustração para este artigo. Nossos poetas, dramaturgos e romancistas se sentam à vitrine da loja, fazendo seu trabalho sob os olhos curiosos dos resenhistas. Mas os resenhistas, ao contrário da multidão na rua, não se contentam em observar em silêncio; comentam em voz alta o tamanho dos furos, a habilidade dos obreiros, recomendam ao público os artigos da vitrine que vale a pena comprar. O objetivo deste artigo é levantar uma discussão sobre o valor do ofício do resenhista – para o escritor, para o público, para ele mesmo e para os livros. Mas, em primeiro lugar, cabe uma ressalva – pois “o resenhista” é entendido aqui como o resenhista de literatura – de poesia, de teatro, de prosa literária, e não o resenhista de história, política ou economia. É um ofício diferente e, por razões que não serão aqui tratadas, em geral ele o exerce de maneira tão adequada e até admirável que não se questiona seu valor. Terá o resenhista literário, então, algum valor para o escritor, para o público, para ele mesmo e para os livros nos tempos de hoje? E, se tiver, qual é? E, se não tiver, como se poderia mudar sua função e lhe dar proveito? Começemos a abordar essas perguntas emaranhadas e

complicadas com uma rápida vista de olhos na história da crítica literária, pois pode ajudar a definir a natureza de uma resenha em nossa época.

Visto que a resenha surgiu com a imprensa, essa história é breve. *Hamlet* não teve resenhas, nem *Paraíso perdido*. Crítica então era apenas a crítica transmitida de boca em boca, pelo público no teatro, pelos colegas autores nas tavernas e nas oficinas particulares. A crítica impressa surgiu, presume-se, em forma rude e primitiva, no século XVII. O século XVIII ressoa, sem dúvida, com os apupos e gritos do resenhista e sua respectiva vítima. Mas, no final do século XVIII, houve uma mudança – o conjunto da crítica parece então se dividir em duas partes. O crítico e o resenhista dividiram o território entre eles. O crítico – dr. Johnson a representá-lo – lidava com princípios e com o passado; o resenhista avaliava os livros novos logo que saíam do prelo. Com o avanço do século XIX, essas funções se tornaram cada vez mais diferenciadas. Havia os críticos – Coleridge, Matthew Arnold – que escreviam com tempo e espaço, e havia os resenhistas “irresponsáveis”, geralmente anônimos, que tinham menos tempo e menos espaço, e cuja tarefa complicada consistia simultaneamente em informar o público, criticar o livro e divulgar sua existência.

Assim, embora o resenhista oitocentista seja muito semelhante a seu representante atual, havia algumas diferenças importantes. Uma delas é apresentada pelo autor de *Times History*: “Os livros resenhados eram em número menor, mas as resenhas eram mais longas do que agora... Mesmo um romance podia conseguir duas ou mais colunas” – ele está se referindo aos meados do século XIX. São diferenças muito importantes, como se verá depois. Mas cabe uma interrupção para examinar outros resultados da resenha, que se evidenciaram pela primeira vez naquela época, embora não

seja nada fácil sintetizá-los, a saber, os efeitos da resenha sobre as vendas do livro e a sensibilidade do autor. Era inquestionável o grande efeito de uma resenha sobre as vendas. Thackeray, por exemplo, disse que a resenha de *Esmond* no *Times* “paralisou totalmente a venda do livro”. A resenha também tinha um enorme efeito, embora menos mensurável, sobre a sensibilidade do autor. Sobre Keats o efeito é notório, e também sobre o suscetível Tennyson. Este último não só alterou seus poemas a pedido do resenhista, mas realmente pensou em emigrar; segundo um biógrafo, viu-se lançado em tal desespero pela hostilidade dos resenhistas que seu estado mental ficou alterado, e sua poesia também, durante uma década inteira. Mas os robustos e autoconfiantes também eram afetados. “Como um homem como Macready”, perguntava Dickens, “se amofina, se irrita, se exaspera com uns piolhos da literatura como esses?” – os “piolhos” são escritores dos jornais dominicais – “seres podres com forma de gente e coração de demônio?” Mas, sendo piolhos, quando “desferem suas insignificantes flechas de pigmeus”, mesmo Dickens, com todo o seu gênio e sua magnífica vitalidade, não consegue evitar o incômodo e precisa jurar que há de vencer a raiva e “obter a vitória sendo indiferente e dizendo que continuem a vaiar”.

Assim, cada qual à sua maneira, o grande poeta e o grande romancista admitem o poder do resenhista do século XIX; e pode-se supor que, atrás deles, certamente havia milhares de poetas e romancistas menores, fossem da variedade suscetível ou da variedade robusta, que se sentiam afetados de maneira muito similar. Era uma maneira complexa, difícil de analisar. Tennyson e Dickens ficam ambos magoados e enraivecidos; também ficam envergonhados por sentir tais emoções. O resenhista era um piolho, sua picada era desprezível; ainda assim, era uma picada dolorosa. Essa picada

feria a vaidade, feria a reputação, feria as vendas. No século XIX, o resenhista era, sem dúvida, um inseto temível; tinha considerável poder sobre a sensibilidade do autor e sobre o gosto do público. Podia ferir o autor; podia persuadir o público a comprar ou não comprar.

2

Assim situadas as figuras e grosseiramente delineadas suas funções e seus poderes, a seguir cabe perguntar se o que então era verdade continua a ser verdade em nossos tempos. À primeira vista, não houve grande mudança. Todas as figuras continuam entre nós – crítico, resenhista, autor, público, com relações quase inalteradas. O crítico está separado do resenhista; a função do resenhista é, ao mesmo tempo, classificar a literatura atual, divulgar o autor e informar o público. Mesmo assim, houve uma mudança, e da mais alta importância. Fez-se sentir, ao que parece, no final do século XIX. Está condensada nas palavras do historiador do *Times*, já citado: “... a tendência era que as resenhas ficassem mais curtas e demorassem menos”. Mas havia outra tendência: não só as resenhas ficaram mais curtas e mais rápidas, como sua quantidade teve um aumento incalculável. O resultado dessas três tendências foi da maior importância. Na verdade, foi catastrófico; juntas, levaram ao declínio e queda da atividade de resenhar. Sendo mais rápidas, mais curtas e mais numerosas, o valor das resenhas para todas as partes envolvidas diminuiu até – seria demais dizer até desaparecer? Mas vejamos. As pessoas envolvidas são o autor, o leitor e o editor. Postos nesta ordem, indaguemos primeiro como essas tendências afetaram o autor – por que a resenha deixou de ter qualquer valor para ele? Suponhamos, para sermos breves, que o valor mais importante de uma resenha para o autor era seu efeito sobre ele enquanto escritor – dava-lhe

uma opinião especializada sobre sua obra e lhe permitia julgar de maneira aproximada até que ponto se saíra bem ou falhara como artista. Isso foi destruído quase por inteiro com a multiplicidade das resenhas. Agora que ele recebe sessenta resenhas, enquanto no século XIX recebia talvez seis, o autor descobre que não existe “uma opinião” sobre sua obra. O elogio compensa a crítica, e a crítica compensa o elogio. Há tantas opiniões diversas sobre sua obra quantos são os diversos resenhistas. Logo ele passa a desconsiderar elogio e crítica; ambos são igualmente inúteis. E valoriza a resenha apenas pelo efeito sobre sua reputação e pelo efeito sobre suas vendas.

A mesma causa também reduziu o valor da resenha para o leitor. O leitor pede ao resenhista que lhe diga se o poema ou romance é bom ou ruim, para que possa decidir se o compra ou não. Sessenta resenhistas lhe garantem ao mesmo tempo que é uma obra-prima – e que é imprestável. Nesse entrelhecho de opiniões totalmente contraditórias, uma anula a outra. O leitor suspende seu juízo; aguarda uma oportunidade de ver o livro com os próprios olhos; muito provavelmente esquece tudo a respeito e mantém seus sete xelins e seis pences no bolso.

A variedade e diversidade de opiniões afetam o editor da mesma maneira. Ciente de que o público não confia mais no elogio nem na crítica, o editor fica reduzido a imprimir lado a lado: “É... poesia que será lembrada por séculos”, “Várias passagens me causaram mal-estar físico”²³, para citar um exemplo concreto, ao que ele acrescenta com toda naturalidade, falando em seu próprio nome: “Por que não ler você mesmo?”. Essa pergunta, por si só, basta para mostrar que a resenha, tal como é praticada nos dias de hoje, fracassou em todos os seus objetivos. Para que escrever, ler ou citar resenhas, se ao fim e ao cabo é o leitor que

precisa decidir por si mesmo?

3

Se o resenhista deixou de ter qualquer valor, tanto para o autor quanto para o público, seria uma obrigação pública abolir essa figura. E, de fato, o recente fracasso de certas publicações consistindo basicamente em resenhas parece mostrar que, pela razão que for, este será seu destino. Mas vale a pena observá-lo enquanto existe – ainda há uma revoada de pequenas resenhas nos grandes diários e semanários políticos – antes de ser varrido do mundo, para ver o que ele tenta fazer, por que é tão difícil e se não haverá, por acaso, algum elemento de valor que deva ser preservado. Peçamos ao próprio resenhista que elucide a natureza do problema, tal como se apresenta a ele. Não há pessoa mais qualificada para isso do que o sr. Harold Nicolson. Outro dia²⁴, ele expôs as obrigações e as dificuldades do resenhista, tal como as vê. Começou dizendo que o resenhista, que é “muito diferente do crítico”, é “prejudicado pela natureza semanal de sua tarefa” – em outras palavras, tem de escrever demais e com demasiada frequência. Passou então a definir a natureza dessa tarefa. “Ele deve relacionar todo livro que lê com os critérios eternos da excelência literária? Se fizesse isso, suas resenhas seriam um único lamento sem fim. Deve apenas considerar o público das bibliotecas e indicar às pessoas leituras que talvez lhes agradem? Se fizesse isso, estaria subordinando seu nível de gosto pessoal a um nível que não é muito estimulante. Como ele procede?” Como não pode se remeter aos critérios literários eternos; como não pode dizer ao público das bibliotecas o que gostariam de ler – seria “uma degradação do espírito” –, só lhe resta uma coisa a fazer: tentar uma média. “Fico entre

os dois extremos. Dirijo-me aos autores dos livros que resenho; quero lhes dizer por que gosto ou desgosto da obra, e espero que o leitor comum extraia alguma informação desse diálogo”.

É uma declaração honesta, e sua honestidade é esclarecedora. Mostra que a resenha se tornou expressão de uma opinião individual, que um homem apressado manifesta sem nem tentar se remeter a “critérios eternos”, um homem premido pelas limitações de espaço, que nesse pequeno espaço precisa atender a muitos interesses diferentes, incomodado pela consciência de que não está cumprindo sua tarefa, com dúvidas sobre o que é essa tarefa e, por fim, obrigado a um meio-termo. Ora, o público, por obtuso que seja, não é tonto de investir sete xelins e seis pence por recomendação de um resenhista que escreve em tais condições; e o público, embora tapado, não é tão bobo de acreditar nos grandes poetas, nos grandes romancistas e nos livros geniais que são descobertos a cada semana nessas condições. Mas são essas as condições, e há boas razões para pensar que ficarão ainda mais drásticas nos próximos anos. O resenhista já é um penduricalho de enfeite no rabo da pandorga política. Logo será totalmente eliminado. Sua tarefa será cumprida – em muitos jornais já é assim – por um determinado funcionário munido de tesoura e cola, que será chamado (talvez) de Filtro. O Filtro redigirá uma breve apresentação do livro; resumirá o enredo (se for um romance); escolherá alguns versos (se for um poema); citará alguns episódios (se for uma biografia). A isso, o que tiver sobrado do resenhista – talvez venha a ser conhecido como o Provador – afixará um selo – um asterisco significando aprovação, uma cruz significando desaprovação. Em lugar do atual comentarista distraído e discordante, bastará essa apresentação, essa produção de Filtro e Selo. E não há por que pensar que

esse método seria pior do que o atual sistema para atender a duas das partes envolvidas. O público das bibliotecas será informado do que quer saber – se vale a pena retirar o livro na biblioteca –, e o editor juntará asteriscos e cruces, em vez de precisar copiar louvores e insultos alternados nos quais nem ele, nem o público tem qualquer confiança. Ambos talvez economizem um pouco de tempo e um pouco de dinheiro. Restam, porém, duas outras partes envolvidas – o autor e o resenhista. O que o sistema de Filtro e Selo significará para eles?

Tratando primeiro do autor: seu caso é mais complexo, pois é o que tem organismo mais desenvolvido. Durante os dois séculos em que esteve exposto aos resenhistas, sem dúvida desenvolveu o que se pode chamar de consciência do resenhista. Em sua mente há uma figura que é conhecida como “o resenhista”. Para Dickens, era um piolho armado de flechas minúsculas, com forma de gente e coração de demônio. Para Tennyson, era ainda mais temível. É verdade que, nos tempos atuais, são tantos os piolhos e são tão inúmeras suas picadas que o autor tem uma relativa imunidade contra o veneno deles – hoje, nenhum autor insulta os resenhistas com a violência de Dickens nem os obedece com a subserviência de Tennyson. Todavia, ainda hoje há erupções na imprensa que nos levam a crer que a ferroada do resenhista ainda é venenosa. Mas que parte é afetada por sua picada? Qual é a verdadeira natureza da emoção que ele provoca? É uma pergunta complicada, mas talvez possamos encontrar algo que sirva de resposta, submetendo o autor a um teste simples. Coloque-se um autor sensível diante de uma resenha hostil. Logo surgem sintomas de dor e raiva. Avise-se a ele que ninguém mais lerá aqueles comentários ofensivos. Em cinco ou dez minutos, aquela dor que, se o ataque tivesse sido público, teria durado uma semana e

alimentado um amargo rancor, desaparece totalmente. A temperatura abaixa; a indiferença retorna. Isso prova que a parte sensível é a reputação; o que a vítima temia era o efeito das críticas sobre a opinião alheia a seu respeito. E teme também o efeito das críticas sobre seu bolso. Mas a sensibilidade do bolso é, na maioria dos casos, muito menos desenvolvida do que a sensibilidade da reputação. Quanto à sensibilidade do artista – sua opinião sobre seu próprio trabalho –, não é afetada por nada de bom ou de ruim que o resenhista diz sobre ela. A sensibilidade da reputação, porém, ainda é aguda e, portanto, levará algum tempo para convencer os autores de que o sistema Filtro e Selo é tão satisfatório quanto o atual sistema de resenhas. Dirão que têm “reputação” – uma bolha de opinião formada pelo que os outros pensam sobre eles, e que essa bolha infla ou desinfla pelo que a imprensa diz a seu respeito. Todavia, nas atuais condições, não vai demorar muito até que o próprio autor acredite que ninguém terá melhor ou pior opinião sobre ele por causa de elogios ou críticas na imprensa. Logo perceberá que seus interesses – o desejo de fama e de dinheiro – são atendidos pelo sistema de Filtro e Selo com a mesma eficiência do atual sistema de resenha.

Mas, mesmo alcançado esse estágio, o autor ainda pode ter razões de queixa. O resenhista de fato atendia a outra finalidade, além de inflar reputações e incentivar as vendas. E o sr. Nicolson pôs o dedo na questão. “Quero lhes dizer por que gosto ou desgosto da obra.” O autor quer saber por que o sr. Nicolson gosta ou desgosta de sua obra. É um desejo legítimo. Sobrevive ao teste da privacidade. Fechem-se portas e janelas; cerrem-se as cortinas. Garanta-se que não advirá mais fama nem dinheiro; e ainda assim, para o escritor, saber o que um leitor honesto e inteligente pensa sobre sua obra é um assunto do mais imenso interesse.

Agora voltemos mais uma vez ao resenhista. Não há dúvida de que sua posição atual, a julgar pelas francas observações do sr. Nicolson e pelas indicações internas das próprias resenhas, é extremamente insatisfatória. Ele precisa escrever rápido e conciso. Os livros que ele resenha, em sua maioria, não merecem um pinga da tinta que gasta – é inútil invocar “critérios eternos”. Ademais ele sabe que, como afirmou Matthew Arnold, é impossível, mesmo que as condições fossem favoráveis, que os vivos julguem as obras dos vivos. Segundo Matthew Arnold, é preciso que se passem anos e mais anos antes de ser possível emitir uma opinião que não seja “apenas pessoal, mas apaixonadamente pessoal”. E o resenhista só dispõe de uma semana. E os autores não estão mortos, e sim vivos. E os vivos são amigos ou inimigos; têm esposas e famílias, personalidades e políticas. O resenhista sabe que está tolhido, distraído e imbuído de preconceitos. Mesmo sabendo e tendo provas de tudo isso nas frenéticas contradições da opinião contemporânea, ele precisa submeter uma infindável sucessão de novos livros a uma mente tão incapaz de obter uma impressão fresca ou de formular um juízo desapassionado quanto um pedaço velho de mata-borrão no balcão do correio. Precisa resenhar porque precisa viver e – como a maioria dos resenhistas provém da classe instruída – precisa viver de acordo com os padrões dessa classe. Então precisa escrever constantemente e precisa escrever muito. Aparentemente, a única atenuante desse horror é que ele gosta de dizer aos autores por que gosta ou desgosta de seus livros.

O único elemento da resenha que tem valor para o próprio resenhista (independentemente do pagamento) é o único elemento que tem valor para o autor. Assim, o problema é como preservar esse valor – o valor do diálogo, como diz o sr. Nicolson – e unir as duas partes numa ligação que seja proveitosa para a mente e o bolso de ambas. Não deveria ser um problema difícil de resolver. A profissão médica mostrou o caminho. Com algumas diferenças, seria possível adotar o costume médico – há várias semelhanças entre médico e resenhista, entre paciente e autor. Então os resenhistas aboliriam a si mesmos ou o que deles restou como resenhistas, e ressuscitariam como médicos. Poderiam escolher outro nome – consultor, expositor ou comentador; receberiam algumas credenciais; em vez dos exames realizados, os livros escritos; a divulgação pública da lista dos prontos e autorizados a praticar a atividade. O escritor então submeteria sua obra ao juiz que escolhesse; marcariam uma hora; haveria uma entrevista. Em caráter estritamente reservado e com alguma formalidade – os honorários, porém, seriam suficientes para assegurar que a entrevista não degenerasse em mexericos – médico e autor se encontrariam, e a consulta do livro em questão se estenderia por uma hora. Conversariam, com seriedade e privacidade. Essa privacidade seria de incalculável proveito para ambos. O consultor falaria com franqueza e honestidade, pois estaria eliminado o temor de afetar vendas e de ferir sentimentos. A privacidade diminuiria a tentação de posar numa vitrine ou de acertar contas. O consultor não teria um público de biblioteca para informar e levar em consideração, nem um público leitor para impressionar e divertir. Assim poderia se concentrar no livro e em dizer ao autor por que gosta ou desgosta da obra. O autor teria igual proveito. Uma hora de conversa particular com um crítico de sua escolha seria

incalculavelmente mais valiosa do que as quinhentas palavras de crítica entremeadas de temas extemporâneos que agora lhe são concedidas. Defenderia sua posição. Apontaria suas dificuldades. Não sentiria mais, como tanto ocorre hoje em dia, que o crítico está falando de algo que ele não escreveu. Ademais, teria a vantagem de entrar em contato com uma mente bem abastecida, abrigando outros livros e mesmo outras literaturas e, assim, outros critérios; com um ser humano vivo e não com um homem de máscara. Muitos fantasmas se dissipariam. O piolho se tornaria um homem. Aos poucos, a “reputação” do escritor ficaria de lado. Ele se livraria desse apêndice cansativo e de suas consequências irritantes – estas são algumas das vantagens óbvias e indiscutíveis que a privacidade garantiria.

A seguir, há a questão financeira – a profissão de expositor seria tão lucrativa quanto a profissão de resenhista? Quantos autores gostariam de ter uma opinião especializada sobre seus livros? Pode-se ouvir a resposta a isso gritando em altos brados, diariamente, no escritório de qualquer editor ou na correspondência de qualquer escritor. “Aconselhem-me”, repetem eles, “façam uma crítica.” A quantidade de autores procurando genuinamente críticas e conselhos, não para fins de publicidade, mas porque têm aguda necessidade, é uma farta prova da demanda. Mas pagaria os honorários médicos de três guinéus? Quando descobrissem, como certamente descobririam, que uma hora de conversa, mesmo ao preço de três guinéus, contém muito mais do que a carta apressada que agora extorquem sob pressão do parecerista da editora ou do que as quinhentas palavras que constituem o máximo que podem obter do resenhista distraído, mesmo os indigentes considerariam um bom investimento. E tampouco são apenas os jovens e necessitados que

procuram aconselhamento. A arte de escrever é difícil; em todas as fases, a opinião de um crítico impessoal e imparcial seria do mais alto valor. Quem deixaria de penhorar a louça da família para conversar durante uma hora com Keats sobre poesia ou com Jane Austen sobre a arte da ficção?

6

Resta, enfim, a pergunta mais difícil e mais importante de todas: que efeito teria sobre a literatura a abolição do resenhista? Já sugerimos algumas razões para pensar que a demolição da vitrine da loja contribuiria para a saúde daquela deusa distante. O escritor se recolheria às sombras da oficina; deixaria de empreender sua tarefa árdua e delicada como uma cerzideira de calças na Oxford Street, com uma horda de resenhistas espremendo o nariz no vidro e comentando cada ponto para a multidão curiosa. Sua afetação diminuiria, e sua reputação murcharia. Não sendo mais soprado daqui e dali, ora feliz, ora deprimido, poderia cuidar do trabalho. Isso contribuiria para melhorar a escrita. E o resenhista, que agora precisa ganhar seus tostões fazendo cabriolas na vitrine para entreter o público e exibir suas habilidades, teria de pensar apenas no livro e na necessidade do escritor. Isso contribuiria para melhorar a crítica.

Mas poderia haver outras vantagens mais positivas. O sistema de Filtro e Selo, eliminando o que atualmente passa por crítica literária – aquelas poucas palavras dedicadas a “por que gosto ou desgosto desse livro” – poupará espaço. Em um ou dois meses, seria possível economizar talvez umas quatro ou cinco mil palavras. E o editor do jornal com esse espaço à sua disposição poderia não só expressar, como também provar concretamente seu respeito pela literatura. Poderia usar esse espaço, mesmo num diário ou semanário político, não com estrelas e trechinhos,

mas com textos não assinados e não comerciais – ensaios e críticas. Quem sabe não há um Montaigne entre nós – um Montaigne agora cortado em fatias inúteis de mil a mil e quinhentas palavras por semana. Tendo tempo e espaço, ele poderia reviver e, com ele, reviveria uma admirável forma de arte, agora quase extinta. Ou quem sabe não há um crítico entre nós – um Coleridge, um Matthew Arnold. Ele está agora se pulverizando, como mostrou o sr. Nicolson, entre uma pilha heterogênea de poemas, peças e romances, todos a serem resenhados numa só coluna na próxima quarta-feira. Tendo quatro mil palavras, mesmo que duas vezes por ano, o crítico poderia ressurgir e, com ele, aqueles “critérios eternos” que, se nunca são utilizados, longe de ser eternos, deixam de existir. Não sabemos todos nós que o sr. A escreve melhor ou talvez pior do que o sr. B.? Mas é só isso o que queremos saber? É só isso que devemos perguntar?

Mas vamos resumir ou, melhor, erguer um pequeno amontoado de hipóteses e conclusões ao final desses comentários dispersos, para que venha outra pessoa derrubá-lo. A resenha, dizem, aumenta o constrangimento e diminui a força. A vidraça e o espelho inibem e isolam. Substituindo-os pela discussão – uma discussão intrépida e imparcial –, o escritor ganharia em alcance, profundidade e poder. E essa mudança acabaria por se afirmar na mente do público. Sua figura cômica favorita, o autor, aquele cruzamento de pavão com macaco, seria removida dali e deixaria de ser objeto de chacota; no lugar dela, estaria um artesão obscuro, fazendo seu serviço nas sombras da oficina, não indigno de respeito. Poderia nascer uma nova relação, menos mesquinha e menos pessoal do que a antiga. Poderia se seguir um novo interesse, um novo respeito pela literatura. E, vantagens financeiras à parte, que raio de luz isso traria, que raio de pura luminosidade um público crítico e ávido traria

às sombras da oficina!

22 Escrito em 1939 e publicado em 1950 na coletânea *The Captain's Death Bed*.

23 *The New Statesman*, abril de 1939.

24 *Daily Telegraph*, março de 1939.

Nota

Por Leonard Woolf

ESTE ENSAIO APRESENTA questões de importância considerável para a literatura, o jornalismo e o público leitor. Concordo com muitos dos argumentos, mas algumas de suas conclusões me parecem duvidosas porque o significado de certos fatos foi ignorado ou teve seu peso subestimado. O objetivo da presente nota é chamar a atenção para esses fatos e sugerir que talvez assim venham a alterar as conclusões.

No século XVIII, ocorreu uma revolução no público leitor e na organização econômica da literatura como profissão. Goldsmith, que viveu essa revolução, deu-nos um quadro claro dessa ocorrência, com uma análise admirável de seus efeitos. Houve uma enorme expansão do público leitor. Até então, o escritor escrevia e o editor publicava para um pequeno público letrado. O autor e o editor dependiam economicamente de um ou mais patronos, e os livros eram artigos de luxo produzidos para uma classe consumidora restrita. A ampliação do público leitor destruiu esse sistema e o substituiu por outro. Tornou-se economicamente viável para o editor publicar livros para “o público”, podendo vender um número de exemplares suficiente para pagar as despesas, inclusive uma remuneração ao autor e um lucro para si mesmo. Isso matou o sistema de patrocínio e eliminou o patrono. Abriu caminho para o livro barato, lido não por

dezenas, mas por milhares de pessoas. O autor, se quisesse viver de sua atividade, agora precisava escrever para “o público”, e não mais para o patrono. Pode-se discutir se essa mudança foi, no geral, boa ou má para a literatura e para o escritor; mas vale notar que Goldsmith, que conheceu os dois sistemas e é geralmente tido como autor de pelo menos uma “obra de arte”, era plenamente favorável ao novo. O novo sistema gerou inevitavelmente o resenhista, assim como gerou o jornalismo moderno, do qual o resenhista constitui apenas uma pequena fase específica. Com o aumento do número de leitores e, com isso, do número de livros, escritores e editores, aconteceram duas coisas: escrever e publicar se tornaram ofícios ou profissões altamente competitivos e surgiu a necessidade de oferecer ao enorme público leitor informações referentes ao conteúdo e à qualidade dos livros, para que cada qual tivesse algo em que se basear para escolher entre os milhares publicados.

O jornalismo moderno enxergou aí uma oportunidade de atender a essa demanda de informações sobre os livros novos e inventou a resenha e o resenhista. Assim como o tamanho, a diferenciação e a qualidade do público leitor mudaram, da mesma forma mudaram o número, a variedade e a qualidade dos livros. E isso sem dúvida acarretou uma mudança no número, na variedade e na qualidade dos resenhistas. Mas a função do resenhista se mantém basicamente a mesma: fornecer aos leitores uma descrição do livro e uma avaliação de sua qualidade, para que eles possam saber se é ou não é o tipo de livro que talvez queiram ler.

A resenha, portanto, é muito diferente da crítica literária. Ao contrário do crítico, o resenhista, em 99,9% dos casos, não tem nada a dizer ao autor; ele está falando com o leitor. Nas raras ocasiões em que considerar que está resenhando uma verdadeira obra de arte, se for honesto e

inteligente, terá de alertar os leitores sobre o fato e descer ou subir por breve tempo às regiões da verdadeira crítica. Mas supor que, por causa disso, a arte da resenha é fácil e mecânica é um equívoco completo. Posso falar com a experiência de jornalista responsável durante anos por contratar resenhas e resenhistas num respeitável jornal. Escrever resenhas é uma profissão altamente qualificada. Existem resenhistas incompetentes e desonestos, assim como existem políticos, marceneiros e escritores incompetentes e desonestos; mas o critério de competência e honestidade nas resenhas é tão elevado quanto em qualquer outro ofício ou profissão de que tenho conhecimento próprio. Não é nada fácil apresentar uma análise clara, inteligente e honesta de um romance ou de um livro de poemas. O fato de que, nos raros casos em que o livro revisto pode ter algumas pretensões de ser uma nova obra de arte, às vezes dois resenhistas adotam visões diametralmente opostas é totalmente secundário e não altera o fato de que a imensa maioria das resenhas faz uma exposição precisa e geralmente interessante do livro resenhado.

As revistas literárias têm fracassado porque ficam entre a cruz e a espada. O público leitor moderno não está interessado em crítica literária, e não se consegue vendê-la a ele. A revista mensal ou trimestral que quer publicar crítica literária e ter retorno está condenada à desilusão. Assim, a maioria delas tentou acrescentar à crítica o tempero da resenha. Mas o público que quer resenhas não pagará mensalmente ou trimestralmente dois, três ou cinco xelins quando pode obtê-las igualmente nos diários e semanários.

Isso em relação ao resenhista, ao público leitor e ao crítico. Agora uma palavra sobre o escritor. O escritor que queira escrever obras de arte e viver disso está numa posição difícil. Enquanto artista, o crítico e a crítica

podem lhe ser de imenso interesse ou valor. Mas ele não tem o direito de reclamar que o resenhista não desempenha a função de crítico para ele. Se quer crítica, deve adotar a engenhosa sugestão apresentada neste ensaio. Mas nem por isso o resenhista se tornará desnecessário ou desimportante para ele. Se quiser vender seus livros para o grande público leitor e para as bibliotecas circulantes, continuará a ter necessidade do resenhista – e é por isso que, como Tennyson e Dickens, provavelmente continuará a insultar o resenhista quando a resenha não for favorável.

Virginia Woolf (1882-1941)

Adeline Virginia Stephen nasceu em 25 de janeiro de 1882, em Londres. Filha de Sir Leslie Stephen, historiador, crítico e editor, e de sua segunda esposa, Julia Prinsep Stephen, notável pela renomada beleza, teve contato com o mundo literário desde cedo. Aos vinte anos já era uma crítica literária experiente e em 1905 passou a escrever regularmente para o *The Times Literary Supplement*. Foi nas reuniões do célebre grupo de Bloomsbury – como veio a ser chamado o círculo de vanguarda intelectual que reunia escritores e artistas, desde 1904, em Londres –, que conheceu seu futuro marido, o crítico e escritor Leonard Woolf. Com ele fundou a Hogarth Press, em 1917, responsável pela publicação de autores como T. S. Eliot, Katherine Mansfield, Máximo Gorki, além da obra completa de Sigmund Freud. Seus primeiros trabalhos incluem os romances *A viagem* (1915), *Noite e dia* (1919), *O quarto de Jacob* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925; L&PM, 2012) – livro que inovou ao apresentar uma trama não linear que se desenvolve dentro e fora da mente das personagens –, *Ao farol* (1927; L&PM, 2013) e *Orlando* (1928). As duas primeiras obras de ficção prepararam o terreno para *O quarto de Jacob* e para os outros que vieram depois: nestes é que a escritora reinventou a narrativa ficcional moderna, obtendo sucesso de público e reconhecimento da crítica. No início da década de 30, publicou o romance *As ondas* (1931), sua experiência literária mais radical. Este experimentalismo extenuou a autora, que encontrou divertimento relaxante na escrita de *Flush* (1933; L&PM, 2003), livro contado a partir do ponto de vista de um cão. Neste

período, Virginia já apresentava um histórico de saúde mental frágil, que culminaria no seu suicídio em 1941, que foi precedido por uma série de colapsos nervosos: primeiro, com a morte da mãe, em 1895; depois, com o falecimento do pai, em 1904; e novamente logo após o seu casamento com Leonard.

Texto de acordo com a nova ortografia.

Título original: *Hours in a Library; Reading; On Re-reading Novels; How Should One Read a Book?; Life and The Novelist; The Art of Fiction; Fiction and Women; Craftsmanship; Reviewing*

Primeira edição na Coleção L&PM Pocket: junho de 2018

Tradução: Denise Bottmann

Capa: Ivan Pinheiro Machado

Revisão: Patrícia Yurgel

CIP-Brasil. Catalogação na publicação

Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

W862a

Woolf, Virginia, 1882-1941

A arte do romance / Virginia Woolf; tradução Denise Bottmann. – 1. ed. – Porto Alegre [RS]: L&PM POCKET, 2018.

ISBN 978.85.254.3917-8

Tradução de: Hours in a Library; Reading; On Re-reading
Novels; How Should One Read a Book?; Life and The Novelist;
The Art of Fiction; Fiction and Women; Craftsmanship;
Reviewing

ISBN

1. Ensaaios ingleses. I. Bottmann, Denise. II. Título. III.
Série.

18-49344

CDD: 824

CDU: 82-4(410)

Leandra Felix da Cruz - Bibliotecária - CRB-7/6135

© da tradução, L&PM Editores, 2017

Todos os direitos desta edição reservados a L&PM Editores

Rua Comendador Coruja, 314, loja 9 – Floresta – 90.220-180

Porto Alegre – RS – Brasil / Fone: 51.3225.5777

Pedidos & Depto. Comercial: vendas@lpm.com.br

Fale conosco: info@lpm.com.br

www.lpm.com.br

Table of Contents

[Horas numa biblioteca](#)

[Leitura](#)

[Relendo romances](#)

[Como ler um livro?](#)

[A vida e o romancista](#)

[A arte da literatura](#)

[As mulheres e a literatura](#)

[Craftsmanship](#)

[Resenhando](#)

[Nota](#)

[Sobre a autora](#)